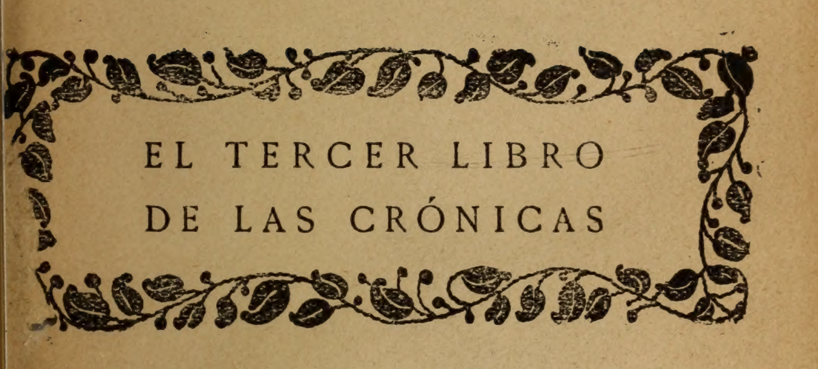
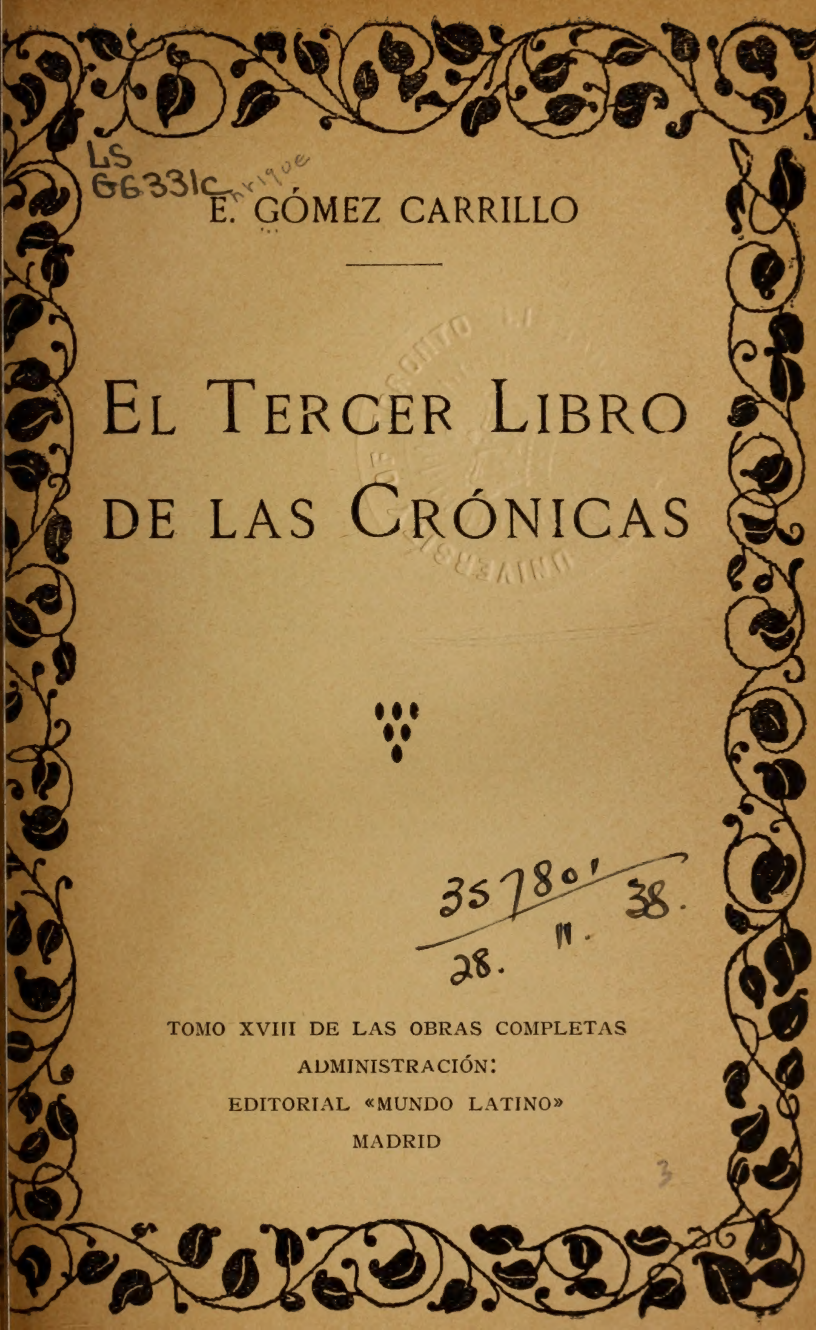



EL TERCER LIBRO
DE LAS CRÓNICAS



E. GÓMEZ CARRILLO

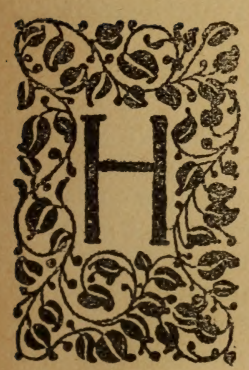
EL TERCER LIBRO DE LAS CRÓNICAS

TOMO XVIII DE LAS OBRAS COMPLETAS
ADMINISTRACIÓN:
EDITORIAL «MUNDO LATINO»
MADRID

Tipografía Yagües.—Doctor Fourquet, 4.—Madrid.

LOS POETAS SIMBOLISTAS

PRIMERA ANTOLOGÍA



E aquí, al fin, una antología de poetas nuevos. He aquí, trenzado por las manos de dos meleagros adolescentes, la corona de la musa joven. Todos los que comenzaron a cantar después del año 1880, figuran en estas páginas. El primero se llama Henry Barbusse. Sus biógrafos nos dicen que está casado con una hija de Catulle Mendès, llamada Heliona. Nos dicen también que ha compuesto un poema titutado *El pescado seco.* ¡Cuánto más, empero, podría escribirse sobre este admirable y tierno espíritu! Una de sus novelas es una obra maestra. Sólo que hoy no se trata de novelas... Después de Barbusse, por orden alfabético, viene Bataille. Se llama Enrique. Su poesía tiene un encanto indefinido. Cada uno de sus versos es una sorpresa.

Entre luces mortecinas, silenciosamente el alma de las cosas canta su himno balbuciente. Son poemas para muñecas. Pero para muñecas de corazones centenarios.

Lo mismo que Maeterlinck y Rodembach, Bataille cree en la belleza suprema del silencio y en la tragedia inmóvil de las cosas. Todo le parece admirable. Todo menos las guerras, los heroísmos, las bellezas antiguas, las pasiones locas y las locas aventuras. El leñador mudo que lentamente vuelve a su choza, los árboles inmóviles al borde de la ruta, los muebles que son viejos sin ser antiguos, y las estampas desteñidas, y las telas que vistieron cuerpos que ya no existen, todo lo que es pálido, en fin, la clorosis del Universo, lo que no brilla, lo que no grita, lo que apenas se mueve, constituye el bosque en donde caza sus imágenes y sus visiones. Las palabras metálicas, las soberbias palabras con faceta y con penacho, le son completamente inútiles. Ni las conoce ni las usa. ¿Para qué buscar sílabas sonoras, si sus poemas apenas tienen rimas?

* * *

André Fontainas es belga. Los versos que de él nos ofrece la «Antología» son de un corte parnasiano puro. De simbolista no tiene sino la adoración del giro malarmeano. Remy de Gourmont ve en él a un artista que «da al verso libre el aspecto que antes había dado al alejandrino clásico, ha-

ciéndolo lento, tranquilo, algo solemne y muy serio y muy severo.»

Paul Fort viene después de Fontainas. Pero, ¿es acaso poeta Paul Fort? Sus baladas están impresas como la prosa. Verdad es que tienen rimas. Tienen también su ritmo. Oídle: «La tarde cae. Los faunos fatigados han dejado en las fuentes, subiendo las corrientes, a las náyades flúidas que se hunden en la arena; han dejado escapar de sus brazos los divinos cuerpos fugitivos... El sátiro ha callado y el pájaro sólo se lamenta. Luego, ni un ruido. Las náyades saltaron fuera del agua tan sutilmente, que ningún fauno oyólas. Y corren. ¿Quién canta en la llanura? Pan respira a su alrededor el agradable vapor que se extiende en el bosque exhalándose de tantas desnudeces. Y Pan sigue en la huella del olor de Galatea. Al fin ve que corretea.» Los poetas clásicos, como Moréas y La Taillhade, aseguran que esto no es verso. Los prosadores serios juran que tampoco es prosa. Es algo como el alma de Garibay, pues. Pero es algo muy exquisito, muy musical y muy plástico. Son sucesiones de menudos relieves. Son teorías de figulinas. Son series de paisajes en miniatura. Y son, casi siempre, cosas muy sabrosas de leerse en los instantes de suave fastidio, durante los cuales percibimos todas las sutiles gracias de lo nuevo, sin que lo singular nos choque.

He aquí a René Ghil. Es la sombra. Es, en una masa espesa de palabras, una imagen minúscula

que se estira, y se encoge, y se retuerce, y al fin se pierde sin hacerse ver. Oíd:

«¡Pero sus vientres estallido de la noche de los truenos! — desuso de un gran choque de primerizos cielos — una aurora perdiendo el sentido de cantos hímnicos — atrae sonriendo la vanidad de los ojos — ...Y por el velo demasiado onduloso esas mujeres — amorosas del sólo parecer de epitalamios — van a irradiar lejos de un sol tentador.»

¡Y es la locura! Pero es una locura que razona. En un folleto de cien páginas, Ghil ha explicado su poética, que Paul Leautaud, ironista, resume así: «Este poeta procede, más que como literato, como compositor, y es necesario comprenderle cual al músico verbal de un gran drama, en el que se hace con sólo palabras, a las cuales las da una significación orquestal, la síntesis a la vez biológica, histórica y filosófica del Hombre desde sus orígenes.»

Gracias al orden alfabético, al salir del caos de Ghil nos encontramos en el ameno y noble parque de Gregh. Sin duda vais a decirme que ya en otra parte visteis las mismas flores en iguales platabandas. Es cierto. Y fué en el país de Verlaine donde las visteis, en el dulce país del Verlaine de las *Fiestas galantes*. El *minué*, por ejemplo, es una imitación exacta. Pero no por eso es menos lindo. «La tristeza del *minué* — hace cantar mis mudos deseos—y lloro—oyendo vibrar esa voz— que viene de lejos, de antaño,—y que se que-

ja.—Canción frágil del clavicordio,—notas ligeras y aladas—que se esfuman — sois un pastel de otro tiempo—que se anima, ríe un instante— y se borra,—¡oh canto turbado por secretos lloros! — Tristeza que se ignora, — pudor tierno, — lamentos que se esconden al partir—y no osan mostrarse por — orgullo galante, — ¡ah! ¡cómo atormentáis los corazones! — con vuestros aires bonitos y burlones,—¡y tan tristes! — *Minués* apenas oídos, — quejas ligeras, risas fundidas, — besos llorosos!»—Tan verleniano es este delicioso *minué*, en efecto, que M. Gastón Deschamps, el grave crítico de *Le Temps*, lo publica en uno de sus libros atribuyéndolo al maestro. Otras muchas obras de Gregh hubieran podido correr igual suerte, pues no sólo tienen, de las *Fiestas galantes*, la gracia exterior risueña, algo altanera y muy sensitiva, sino también la ingenuidad sensual del fondo. Ya, antes, otro poeta joven había buscado en esta nota un filón poético: Reynaud... Pero de él no podemos hablar antes de llegar a la R.

Ahora veamos a Guérin (Charles), que nació en 1873 en un pueblo de la frontera alemana, donde vive tranquilo, no envidiado, y supongo que tampoco envidioso. Porque, ¿qué puede envidiar quien sólo ama la paz del campo, la frescura de la brisa, el beso del sol, la caricia del agua, el esplendor de los árboles? Los títulos de sus libros hacen ver un poco de su alma. Uno se llama *Goces grises*, y otro, *El corazón solitario*. Ambos res-

piran resignada dulzura. Y esta dulzura resignada llena luego con su manso aliento los versos. El poeta se complace en dirigir a otros poetas rústicos epístolas largas, en las cuales les pinta la descansada vida del que huye el mundanal ruido...

Ferdinand Herold, «crítico de poemas» del *Mercure de France*, y director del *Europeen*, hace versos como M. Bougueraud hace madonas. Todo para él es «blondo», «luminoso», «rosado», «celeste». Hay colores de cromo alemán en sus *Caballerías sentimentales*, y sus *Intermedios pastorales* tienen frescos tonos de litografías para carteles. Permitidme que os traduzca un soneto de este almibarado cantor: «En la terraza umbrosa do su carne extasía — y que enguirnaldan las viñas de rubios racimos,— entre los cardenales y los duques, primos suyos,— yace sentada, medio desnuda y risueña, Marocia. — Ante su trono danza una compañía escogida — de esclavas hijas de emires sarracenos — y de poetas que murmuran canciones,— cuyo ritmo mecedor encanta su fantasía;—jamás el ala ruda de ninguna ave nocturna— rozó su frente juvenil en su vuelo negro,— y jamás el desprecio de una amante la puso febril:— el Papa daría por ella tesoros,— y doctores y reyes morirían, cantando, por una mirada amiga de sus ojos cubiertos de oro.»

¿No es cierto que el cromo es completo? En el primer plan, la rosa humana mostrando la pulpa blanca de su piel. A su derredor, para que los trajes hagan manchas variadas, duques, reyes,

papas. En el fondo, moviéndose en giro voluptuoso de rubios serpenteos, las esclavas que bailan. Y arriba, muy arriba, para que nada falte, el vuelo negro del ave que huye.

A Dios gracias, he aquí a un grande, a un noble, a un verdadero poeta. Se llama Francis James. Nació en 1868. Es hijo de un criollo de La Guadalupe. Sus primeros poemas los compuso en un estudio de notario, donde estaba empleado. Su poesía es silenciosa, balbuceante y como sorda. En la composición reina una fresca *gaucherie* que hace pensar en los cuadros de los primitivos alemanes. La ejecución es aparentemen e antiartística, pues carece de brillo, de color, de sonoridad, y está llena de repeticiones y de inocencias. Es una cosa crepuscular.

Su estética no dice sino lo siguiente: «Ser sencillo, más que sencillo, ser simple en el sentido absoluto de la palabra.» Y su obra es sencillísima. ¡Pero qué sencillez tan extraña!

Oíd:

«¿Por qué pensamos? ¿Por qué hablamos? Es chistoso. — Nuestras lágrimas y nuestros besos no hablan.—Y, sin embargo, los comprendemos; y los pasos—de un amigo son más dulces palabras; — hemos bautizado a las estrellas sin saber—que no tienen necesidad de nombre, y que las cifras,—que prueban que los bellos cometas pasarán—en la sombra, no los obligarán a pasar.»

Todo esto dicho con pocas rimas y en un ritmo casi imperceptible para los que están educados

en las sonoras escuelas románticas o parnasianas. Melodía, ninguna. Los simbolistas suprimieron para siempre este modo de orquestación verbal y lo reemplazaron con la armonía wagneriana, más amplia, más libre y más variada. Nada de clásico tampoco. Todo raro, misterioso, como fantasmal, como agonizante, como mudo; palabras de sombra, música de silencio, seres de bruma.

En manos de artistas admirables, este método, como todos, da los frutos de belleza impecable. Pero mañana, cuando todos se pongan a ser *silenciosos*, como antes fueron *decadentes*, lo que es gracia rara en James se convertirá en clisé borroso en sus discípulos.

M. Gustave Kahn es uno de los cerebros más robustos y más activos de nuestra época. Apto para todas las labores intelectuales, ha hecho con maestría obra de filósofo, obra de historiador obra de crítico y obra de artista. Su *bagaje littéraire*, importantísimo, consta de unos quince volúmenes. Verdad es que su juventud es relativa. Nació en 1859. Hizo recios estudios en la escuela de Chartres y en la de Lenguas orientales. Viajó luego por Oriente durante más de un lustro, y al volver en 1885 a París, fundó una revista que fué el heraldo de la revolución literaria.

Recordando aquella época, Kahn dice en un estudio reciente: «Dos buenos escritores, Jean Moréas y Paul Adam, juzgaron que había llegado el día de llevar a los grandes diarios la noticia de

nuestra literatura. Las tendencias nuestras se vulgarizaban: formábanse grupos y subgrupos. Moréas y Adam se fueron, pues, derechos al *Figaro* y obtuvieron que Marcade les insertase un manifiesto, en el cual pintaban a su manera el movimiento simbolista, asumiendo por sí y ante sí la jefatura de la escuela. Al principio se los censuró. Luego sonreímos... Laforgue estaba entonces en Berlín sirviendo de lector a la Emperatriz Augusta, puesto que le había conseguido Bourget.»

No pudiendo contar con el autor de *Moralités legendaires* para oponer un nombre de jefe de escuela a los nombres de Adam y Moréas, el director de la *Vogue* pidióle permiso a Mallarmé para proclamarle maestro absoluto; y cuando lo hubo obtenido, comenzó su cruzada en pro del gran cantor de la *Siesta del Fauno*. Pero en aquellos mismos días un poeta prematuramente envejecido volvía, nadie sabe de dónde, trayendo divinos poemas de amor de Dios. Los jóvenes que le oyeron escogiéronle como único maestro. Era el maestro Verlaine. Y así, apenas nacido, el simbolismo comenzó por no tener un gobierno serio. Analizando profundamente las obras de la generación, podría probarse sin dificultad que el simbolismo fué múltiple y que hubo un simbolismo «malarmeano», otro «verleniano», otro «moreasino», otro «laforguesco», etc. Pero yo no quiero hoy entrar en las teorías, sino apuntar nada más los nombres de los poetas. Gustave

Kahn fué uno de los que más exageraron la nota. Sus poemas contienen variaciones singulares de ritmos y bruscos cambios de metros. Además son premeditamente oscuros. He aquí una estrofa característica: «¡Basta! Deja expirar la canción. Mi corazón llora;—una negrura sube alrededor de las claridades. Solemne—el silencio ha subido lentamente y amedrenta—los ruidos familiares de lo vago perenne.—Abandona—¡que sonidos y perfumes se callen!—Ritmo melancólico e intenso...—¡oh dolor!—todo es sordo y gris, y se va.—Paréntesis—¿abres tú el infinito de una eterna desgracia?»

Oscuro, sí; extraño, sí. Pero siempre interesante. En lo más nimio se nota la mano del artista que sabe ser impecable aun en las sombras intrincadas de la jerigonza de aquellos días durante los cuales un soplo de ebriedad verbal enturbió el canto de los poetas.

Raymond de La Taillhade, que hoy vegeta olvidado en un empleo público, fué célebre en su adolescencia. Jules Tellier decíale en una oda célebre:

«Raymundo, dinos poemas divinos.» Y Raymundo, a los diez y ocho años, los dijo. Dijo, en estrofas de púrpura y de oro, entre el estrépito de clarines victoriosos, bajo el vuelo de señeras triunfales, la entrada de Heliogábalo, el de los suaves rizos, en la ciudad señora del mundo. Dijo las soberbias crueldades que divierten con ensueños de sangre el sueño de los reyes. Dijo el poder

sin límites del amor, la gracia de los cuerpos jóvenes, la alegría de los besos francos. Luego, a la muerte de Tellier, herido en lo más profundo de su alma, lanzó un admirable gemido en un poema que será inmortal. Cuando, ya consolado, quiso cantar de nuevo, algo sonó secamente. Era la misma lira, sin duda; era, en una lengua perfecta, la misma esbeltez de frases, seguramente. Pero no era la misma alma. Había menos corazón. Y, en seguida, a los treinta años, el silencio. E inmediatamente, el olvido.

Después de la Taillhade encontramos al exquisito Pierre Louys. Los autores de *La Antología* nos dicen que nació en París en 1870. Luego nos cuentan la historia de «Afrodita». Esta célebre novela, que en un año se reimprimió cien veces y se tradujo a todas las lenguas, llamóse en un principio *La esclavitud*, y tuvo, como muchas otras, la suerte de no encontrar editor. En la *Revue Blanche*, el encargado de leer los «envíos» la rechazó por encontrarla «poco amena». En el *Echo de París*, el secretario de la Redacción la hojeó, y luego la devolvió con desdén al joven poeta, que, recomendado por Jean Lorrain, se la ofrecía para el folletín. Otros grandes editores no quisieron, en su examen, pasar del primer capítulo. Y lo curioso es que todos esos señores no discutían el mérito de arte de la obra, sino sus cualidades comerciales. «Es muy bella, decían, pero al público no le gustan estas cosas.» También sobre las *Canciones de Bilitis* nos refieren una curiosa

anécdota nuestros meleagros. El poeta Louys públicó este libro diciendo que era traducción literaria de una obra griega. Un profesor alemán escribió un artículo que comenzaba diciendo: «Nosotros, los que hemos tenido el placer de leer en el texto heleno las *Canciones de Bilitis*, no podemos menos de felicitar...», etc.

Pero hoy lo que nos interesa no es ni el novelista, exquisitamente sensual, ni el ardiente falsificador de idilios griegos, sino el poeta francés. Y, digámoslo con franqueza, éste es inferior a los otros. Sus sonetos de *Astarté* son elegantes e impersonales imitaciones de los parnasianos. Un helenismo pomposo y frío anima, sin darles vida, esos cuadros rimados. Es Pegaso, que con sus herraduras de oro hace salir chispas al galopar por las rutas; es Efebo, el eterno, el divino Efebo, que ofrenda su flauta a Foibos; es el apacible pastor, que contempla el jugueteo de sus blancas ovejas trenzando guirnaldas de iris para coronar al capripede amoroso; es el Sátiro, que no pudiendo vencer a la ninfa, la clava con furioso cuerno en el *agepian bisulzo;* es Hamadriade, que mira la luna reflejarse en sus ojos, y que entrega al viento sus ramosas manos; son los silvanos, las bacantes, los faunos; es todo lo vistoso, todo lo sensual, todo lo místico del paganismo. Y es tan frágil esto, que alguien ha llamado a Pierre Louys «un Leconte de L'Isle para *cocottes*».

Maurice Magre no tiene aún veinticinco años.

Su biógrafo lo dice y su optimismo lo prueba. El prefacio de sus poesías termina así: «He puesto en este libro mi fe en la vida y en la bondad de los hombres. Ojalá caiga entre las manos de todos aquellos que buscan, como yo, los caminos de la existencia futura. No hay nada tan dulce como llevar a un corazón sencillo el bálsamo de la belleza.» Lo malo es que luego, en sus bellos poemas, complácese en hacernos recordar, con acentos de piedad verleniana, que la vida es un valle de lágrimas. «La vida, ¡oh Jesús!—dice—, es áspera y malvada para los pobres de los caminos que carecen de hogar.» En otras poesías, muy íntimas, muy tiernas, la languidez de melancolías vagas, de idílicas tristezas sin causa, hacen pensar en un Francis James sonoro.

Mauclair (Camille), antes de ser crítico fué poeta. En ligeras composiciones nos habló de sus rubios amores, y nos dijo, conmovido, lo que sienten los labios «de sangre y de crepúsculo» cuando otros labios «de crepúsculo y de sangre» se posan en ellos. Pero en el poeta juvenil veíase al filósofo y al historiador de arte. Ante ciertos espectáculos, lo que le interesa es el juego de las luces. «Las manos lentas bajo la lámpara—dice—entreténense con los reflejos, trenzando invisibles guirnaldas de soñaciones...» Luego habla el filósofo, y, aun en los momentos de idílico goce, se pregunta: «¿Qué importa el Destino?... ¿Y cómo no podemos escoger nuestra vida?» Todo muy hábil, muy artístico. Pero, en verdad os digo, que

el gran poeta Mauclair no es el que escribe en verso, sino el que escribe en prosa.

Stuar Merrill es yanqui. Nació en Long-Island en 1863. Su primera obra fué una antología de poemas en prosa, fraceses, traducidos al inglés. Luego se consagró por completo a la poesía y escribió, en la lengua de Mallarmé, abundantes composiciones de una sonoridad y de un colorido admirables.

He aquí un soneto literalmente traducido:

En cascos de cristal de azur, las bailarinas,—cuyos pasos, medidos por las cuerdas de los kinorés,—suenan bajo los tejidos de tules cubiertos de oro—y lo llenan todo con sus ojos pálidos de *paladinas*.—Cabelleras bien peinadas,—labios encarnados,—brazos llenos de brazaletes bárbaros; en vuelos—que tienden hacia la luz lunar de las decoraciones,—ellas murmuran en malévolos cuchicheos: «Nosotras somos, ¡oh mortales!, bailarinas del Deseo.—Salomés, cuyos cuerpos, retorcidos por el placer,—atraen vuestras horas de amor hacia nuestros perversos arcanos.—Prosternaos y celebradnos estas noches,—porque, surgiendo en auroras de incensarios,—sobre nuestros címbanos haremos sonar vuestros cráneos.

Como los parnasianos, sus maestros, Merrill observa el culto de las palabras que suenan y que brillan. Las frases, a su entender, no tienen necesidad de significar nada. Sólo deben, si quieren ser inmortales, tener una belleza exterior intachable.

Montesquieu piensa lo propio. En su último libro, *Les Paons*, amontona, en letanías extrañas, los nombres de todas las piedras preciosas conocidas. Y sus poemas son himnos a las gemas. Son catálogos de joyero artista, rimados y medidos. Son singulares antífonas de una religión de suntuosidades. Permitidme que os traduzca algunas estrofas:

El jaspe es de verde color,—el zafiro tiene el azul del cielo;—la calcedonia es como el fuego.—La esmeralda verde y luminosa—es oleaginosa; -tricolor es el sardonis;—la sardo es púrpura de tonos.—El crisolito es cual un brasero—que nada puede apagar;—el beril es en su bruma—un sol que se mira en el agua;—el jacinto es de un tierno azul.

Cuando se dirige a una mujer, a la eterna amada de todo poeta, no la habla de amor, ni de poemas, ni de belleza, sino que le pregunta lo que las piedras le han dicho:

¿Qué te han contado los girasoles
y las bellas turmalinas,
las paranitas, cuyos cuellos
se adornan entre las malinas,
las marcasitas, los *circous*,
culebrinas y serpentinas?

Luego, largamente, en suntuosos versos de arte mayor, describe los ideales cortejos de las gemas:

Entonces la turquesa apareció primero;
luego vinieron el topacio y la amatista con
el zafiro y el diamante, de mirada seca,
y el rubí y la esmeralda...

Un crítico ha contado en el volumen más de cien versos sobre las amatistas. Dos de ellos, en todo caso, son exquisitos. Dicen:

La amatista
color de los ojos de San Juan Bautista.

Y en esta proporción están en la obra de Montesquieu todas las bellezas. Cada cien estrofas hay una bella.

* * *

Jean Moréas es griego. Lo es de nacimiento y lo es de alma. Con un austero y sobrio lirismo, ha cantado la gloria eterna de los dioses y las gracias inmarcesibles de las ninfas. Ha orado olímpicamente ante las divinidades de sus abuelos. Se ha enternecido recordando sus playas natales, en cuya arena dorada crecen los blancos lirios. Pero, al mismo tiempo, ha sido muy francés, por creer, sin duda, que hoy Atenas está en París y el monte Parnaso en la colina de Montmartre.

A Minerva le dice:

Diosa que tienes ojos de azur; Minerva gloriosa. —Tritogenia, Palas púdica, ingeniosa—; protectora atenien-

se que hoy habitas—en donde mi Sena, al flotar su carrera, precipita.—Haz que la íntegra voz que en mi lira suena,—después de haber vencido al Tiempo—de edad en edad, proporcione—a las mujeres dulzura—y a los hombres pureza de corazón.—Así yo te saludo, ¡oh virgen cuyos ojos son de azur!

Esta Tritogenia púdica e ingeniosa ya no es la Atenea implacable que atraviesa los cantos de la *Iliada* llevando en la diestra una lanza trágica y en la siniestra una «égida tan grande que podría resistir al propio Zeus», sino la dulce virgen que fué considerada en Alejandría como protectora de los hombres por haber descubierto, en beneficio de Marcias, la flauta que llora y que ríe.

Tampoco el alma de Moréas es, cual las de los poetas helenos de la antigüedad, un alma toda luz, toda mármol. Al aclimatarse en este París de brumosos inviernos y de angustiosos otoños, ha adquirido cierta gravedad melancólica. Sus últimas poesías (sobre todo sus divinas *Estancias)*, son otoñales y quejumbrosamente líricas a la manera de los grandes poemas bárbaros. Oíd:

Rompiendo de pronto el duelo de estos días pluviosos,—sobre los altos castaños que pierden sus coronas,—sobre el agua, sobre el tardío terreno y sobre mis ojos—derramas tu dulzura, ¡oh pálido sol de Otoño!

Ya en el *Pelerin Passioné* se preveía esta melancolía.

A su amigo Emilio le dice el poeta:

Emilio, el árbol deja el verde—color, y los lustros destiñen—las rosas de mi faz;—para los ruiseñores de las altas viviendas,—Amor ya no hila las horas...—¡Ah, y el estío declina sobre mi cabeza!

Luego, el sentimiento de la madurez cercana se acentúa más aún y le hace exclamar:

¡Un leñador taciturno y loco golpea—con su hacha en la floresta de mi alma!

O bien:

Aunque tú subas al cielo, dulce y brillante, ¡oh luna!,—ya ésta no es la Primavera, sino el Otoño importuno.—El vigoroso estío y la Primavera floreciente—se llevan consigo mi amor, que languidece.—El follaje ha caído, la golondrina se ha ido.—¡Ah! Ven más cerca de mí, Rodopa, te lo ruego;—un céfiro amoroso que brote de tus labios—me hará recordar los bellos días estivales;—así podré engañar al tiempo y a la tristeza—admirando tus senos, que la juventud realza.

Pero cuando Rodopa se acerca, sonriendo con sus labios inmortales, el poeta ya no ve en ella al Amor, sino a la Belleza, y después de decir en varias silvas elegíacas que sólo las sombras de las antiguas enamoradas podían despertar en su ser los deseos carnales, acaba por refugiarse definitivamente entre los brazos puros de la diosa Poesía, y canta su epílogo triunfal:

El Himno y la Partenia, en mi alma serena—serán los carros vencedores que corren en la arena—y yo haré que

la Canción—suspire un indefinible son—parecido al de la paloma silvestre cuando la estación la enardece,—pues gracias al rito que conozco,—de nuevas flores, las abejas de Grecia—sacarán una miel francesa.

Quillard (Pierre) es también griego, pero sólo de inspiración. Es un griego de Oriente, un griego enamorado de las pompas de Asia. Las islas del Archipiélago son, para su musa, «las islas de púrpura». Las contempla desde el puente de su galera cargada de esclavas. Por la noche se refugia en golfos acariciados por claros de luna fantásticos.

Y entonces (dice)—de las profundidades de las tinieblas santas—como un sol joven,—blanca, dejando caer hasta las caderas—sus cabellos trenzados de pálidos jacintos,—una mujer surge.

Es la Quimera. Entre sus brazos el capitán pirata, el rey del espacio, el rudo, el soberbio, el indomable, hácese más sumiso que sus negros. Se embriaga recitándole letanías de adoración. Pero ella, justa, le dice:

Yo no soy sino una invención tuya.—Tú eres quien me embelleces. Soy tu obra.

Remy de Gourmont le define del modo siguiente:

Diletante de especie superior, cuando haya agotado el goce de las navegaciones, cuando haya escogido un ho-

gar, cerca, sin duda, de una fuente sagrada, será dueño de un jardín regio y será señor de un pueblo de flores.

* * *

Si no fuese tan personal, tan íntimamente personal, Henry de Regnier podría ser considerado cual el tipo más perfecto de la generación transitoria que floreció entre el Parnaso y el Simbolismo. Tan cerca está, en efecto, de Teodoro de Banville como de Stephane Mallarmé. Sus poemas suenan cual los de Heredia, y son misteriosos como los de Gustave Khan. Sus primeros poemas, quiero decir. He aquí uno de ellos:

La tierra dolorosa ha bebido la sangre de los ensueños,—el vuelo desvanecido de las alas ha pasado—y el flujo del mar ha borrado esta noche el misterio de los pasos en la arena de las playas;—en el Delta, llenando de matanzas su onda,—piedra por piedra han caído el templo y la ciudad,—y bajo la corriente brilla un relámpago irritado—de oro bárbaro, luciendo en la frente de un simulacro;—junto a la selva nefasta vibra un grito de muerte;—en la sombra—donde su paso ha gemido, suena aún—la desaparición de una horda terrible,—y la máscara de la Esfinge muda, en la cual nadie explica—el enigma que crispa la línea de la boca,—ríe entre la púrpura color de sangre del Poniente trágico.

Esta unión poética de frases perfectamente musicales y de imágenes exóticas o brumosas, ha hecho decir a algunos periodistas que Henry de Regnier no sólo anda muy lejos de buscar el goce

íntimo de la producción individual, sino que trata de hacerse simpático a los viejos y a los jóvenes por medio de un arte lleno de timidez y de inseguridad. El resultado de su labor, sin embargo, proclama lo contrario. Sus últimas obras tienen un acento tan individual, que no se confunden con las de ningún otro poeta. Sin duda la retórica sigue siendo idéntica. Pero la expresión, el alma de la poesía, ha cambiado. Una suave y sensual melancolía enternece las estrofas. Las sonrisas lloran, y en el llanto hay voluptuosidades.

Si he amado de gran amor (dice),—de gran amor triste o alegre,—son tus ojos;—si he amado de gran amor,—fué tu boca grave y dulce,—fué tu boca;—si he amado, si he amado,—fué tu carne tibia y tus manos frescas,—y lo que busco es tu sombra.

* * *

Sobre Adolfo Rettée permitidme que repita lo que dije hace diez años. El no ha cambiado; mi opinión, tampoco.

Enemigo del arte clásico, aléjase de las islas del mar divino para buscar el agua turbia de las castalias bárbaras. Los niebelungos le parecen superiores a la *Iliada*, y la canción de Thor, a la canción de Rolando. Su paraíso soñado no es el Olimpo majestuoso de los griegos, en cuyo santuario florecen los laureles inmortales, sino el Walhala escandinavo, en donde los seres de elección se desgarran entre sí los miembros robustos

para saborear la suprema voluptuosidad del dolor y de la lucha. Las pasiones hemorrágicas de Wainamoinen le parecen bellas y trágicas, y nada le seduce tanto como los ensueños vagos, incomprensibles e ignotos de las almas germánicas, que viven como sombras entre las páginas de los poemas wagnerianos.

Su primer libro de versos, *Cloches en la nuit*, es un concierto de armonías agonizantes que exaltan la maravilla de lo oscuro y de lo pálido en epitalamios líricos y monótonos, cuyas bellezas no están al alcance de los pobres de espíritu.

He aquí las estrofas más claras de ese libro:

Lago de las Tres Purezas, en el cual resbala con lentitud,—entre el temblor blanco de umbelas delicadas—y la sombra glauca y el oro de las ondas aduladoras—y la serenidad glacial de Hécate,—la barca sencilla y candorosa.—Barca que surca muy lentamente el agua musical,—barca que mece el olvido de las ebriedades brutales.—(Gran ensueño, bello piloto, orienta tus velas—hacia el cielo, donde florece una infancia de estrellas.)—Lago de silencio y de sueño, lago radiante,—¡oh mansedumbre de tus votos!

Sus libros posteriores han sido idénticos al primero. Las campanas han seguido sonando en la noche. El poeta usa indistintamente del verso y de la prosa para vestir sus evocaciones líricas. A su novia fantasmagórica la dice, en alejandrinos, la leyenda del amor estático y perverso. A los pobres de la historia los retrata en líneas rítmicas y

les pone trajes de oro y seda para que puedan entrar en la Torre Ebúrnea del arte sin perder el alma humilde y sin manchar los tapices ideales. A los hijos del opio y del humo que flotan en la atmósfera pesada de sus noches fecundas, les acaricia, les llama, les adora, les pide besos carnales, les habla de místicos consorcios y les aconseja que pequen mortalmente para dejar de ser los tristes peregrinos de la Nada.

La idea del Pecado atraviesa las creaciones de Rettée como una divinidad ideal y benéfica. A veces toma la forma de un cisne corruptor, cuyas alas ofrecen tibiezas de sábanas a las vírgenes pensativas; a veces se disfraza de monstruo ligero y nervioso; siempre lleva en las pupilas una promesa voluptuosa y tierna.

* * *

He aquí a Laurent Taillhade. El orden alfabético lo coloca al final casi. Su puesto, sin embargo, está al lado del sitial de los maestros. Sus admiradores, antaño, llamáronle Laurent le Manifique (Lorenzo el Magnífico). Y así estaba bien nombrado. Porque no hay naturaleza más profunda, más íntima, más íntegramente poética que la suya. Todo ante sus ojos se agranda; lo bello, como lo feo; lo noble, como lo innoble. Así sus cantos son de un lirismo completo, que va de la mística oración hasta la diatriba implacable.

Escuchad un canto de admiración de la belleza:

Tu cuello surge del seno como una torre de marfil.—¡oh Efebo!; los bucles oscuros de tus cabellos,—flotan sobre tu palidez, líquidos y más azules—que la noche de ojos de oro con traje de seda.—Entre las vestiduras negras, tus flancos puros y nerviosos,—de los mármoles consagrados eternizan la gloria—, y tu boca sangrienta es la tibia píxide—en donde revive el perfume de las cremas fabulosas.—Empero, tu lindo cuerpo de líneas rítmicas—no calmará nunca el amor de las prometidas;—tus grandes ojos, semejantes a gotas de mar,—no bajarán nunca de sus cielos poéticos,—en los cuales sueñan fraternalmente los efebos antiguos—con Narciso, gran corazón que murió de amarse.

Pero el poeta, el admirable poeta que así canta, ha muerto en Taillhade desde hace años. Su temperamento de fogosa generosidad le ha obligado a abandonar el arte puro para lanzarse a la lucha encarnizada de los partidos de vanguardia. Quimérico siempre, siempre visionario, corre, *par le chemin ou croit l'epine affreuse*, en pos de la santa igualdad.

Valery (Paúl) es un matemático. Es un matemático que hace versos. Los hace primero y luego los desdeña. ¡Son tan poca cosa al lado de las cifras!...

Y he aquí, para terminar estas notas sobre los simbolistas franceses vivos, a Francis Vielé Griffin, nacido, como Merrill, en los Estados Unidos.

Los críticos están de acuerdo para declararlo el cantor del goce. «Es el poeta de la alegría» —dice Remy de Gourmont—. Y André Beaunier

escribe: «No hay canción más regocijante que la suya.»

Confieso, empero, que yo no he sentido tal dicha al leer sus obras; más bien he visto una monotonía resignada, brumosa y dulce.

Esas horas (dice) fueron buenas,—como piadosas hermanas;—horas dulces y uniformes,—pálidas y nebulosas,—con pálidos velos de monja.—¿Y acaso no valían tanto como la risa—esas sonrisas sin amargura—hacia el pesado pasado a do fuimos?—¡Ah querida, hay horas peores—que esas horas con velos de bruma!—Pasaban sonriendo,—como las monjas van orando,—bañadas de luces opalinas,—las dulces horas resignadas.

¿Encontráis aquí la dicha, la alegría, el regocijo? Yo no. Ni aquí ni en el resto. Pero, eso sí, en todos los poemas del mismo autor, la fatalidad halla una amable resignación para aceptar sus dictados. La dulzura de las horas con velos de niebla se esparce por el universo entero. Todo es penoso tal vez. No importa. No pudiendo modificarlo, es mejor inclinarse y sonreír. La lucha es estéril. Los lamentos son vanos. Contentémonos con los días que pasan, algo oscuros, cual monjas por el corredor del monasterio.

Casi todos los cuadros de Griffin tienen un fondo de otoño friolento. Sin embargo, el conjunto se titula: *La claridad de vida.*

LOS POETAS SIMBOLISTAS

SEGUNDA ANTOLOGÍA



L primer poeta de la nueva antología del *Mercure de France* es una dama, bella y joven, cuyos cuentos tienen fama y cuyos ojos son célebres. Me refiero a madame Lucie Delarue Mardrus. La noticia biográfica que precede sus composiciones escogidas, nos hace saber que nació en Normandía, en una playa helada y verde. Para mí este dato no sólo es sorprendente, sino hasta increíble. ¿Normanda la poetisa ardiente y nostálgica que ha cantado los magníficos mirajes del desierto y que tiene por la existencia nómada una adoración infinita?

Yo la creía hija de algún guerrero argelino o de algún sabio de Túnez... Pero, puesto que es europea, y europea de la húmeda Normandía, hay que pensar que, sin duda, pertenece a una

familia de antiguos corsarios, ennegrecidos entre las aventuras trágicas de los bravos mares lejanos... Ella misma confiesa sus nostalgias de alma errante, cuando dice:

... He querido tener el destino de las figuras de proa— que temprano abandonan el puerto y que regresan tarde.—Estoy celosa de la partida y del retorno,—y de los corales húmedos que adornan sus gargantas.—Yo afrontaré los tristes grises y los incendiantes azules—del mar figurado y del mar real,—puesto que del fondo del Peligro se vuelve más bella, trayendo un rostro ardiente y fabuloso.

Fabulosa y ardiente es la musa de esta dama, en efecto. Es fabulosa con sus alucinaciones de pueblos extraños, con sus quiméricos anhelos, con sus extrañas evocaciones. Y es ardiente como si hubiera nacido en una isla de sol y de fiebres, allá, muy lejos, muy lejos, en aquellos parajes adonde sólo llega el barco ebrio del divino Rimbaud.

* * *

Emile Despas no tenía sino quince años cuando apareció la primera antología del *Mercurio*. ¡Dichoso él que a los veinticinco apenas cumplidos, puede ya verse entre los escogidos! Para explicar tal favor, los colectores del ramillete famoso, dicen: «Esta es la verdadera imagen del poeta en plena juventud, sensible y soñador, tier-

no y melancólico.» ¡Cierto, cierto!... Y también hubieran podido esos señores agregar: *ingenuo*, pues lo que más llama la atención—y lo que más seduce—en estas estrofas que parecen rosas cortadas prematuramente, es la ingenuidad voluptuosa de Albert Samain, con algo, además, de la ingenuidad voluntaria de Francis James.

Sueño—dice—en una tarde de encanto grave. Los valles—son azules bajo el color violeta de las colinas.—Las palomas vienen hacia las glicinas.

... Y esto es como un rinconcillo modesto del *Jardín de la infanta*.

Pero luego cambia el paisaje. Nos encontramos en un interior:

«¡Oh caro huésped de una noche!, ¡oh Dicha!, ¿eres tú?, ve:—he aquí la tinta, he aquí los libros, los cuadernos;—ve aquí los versos que para ella escribí;—y tú que te entristeces oyendo un canto de paloma,—lee estas estrofas que son, a veces,—dulces, y que están heridas;—pero esta noche escribo lo que tú me dictas.—Háblame, cara Dicha.

... Y esta es una estancia de la casa que habita en la falda de los Pirineos el buen Francis James.

* * *

Mas Elskamp no tiene más jardín que el suyo, ni más casa que la suya. ¡Ah, no es una linda vi-

vienda llena de rosales, no, ni un magnífico palacio de mármol a la sombra de un ciprés helénico! Pero es suya, enteramente suya. El la ha construído. El ha puesto los ladrillos uno por uno. El ha abierto las ventanas sobre ese paisaje de marina flamenca, dulce y emocionante. El, en fin, vive ahí solo, oyendo las campanas de los carrillones que dicen todas las tardes su monótona Avemaría... ¡Cuánta dicha en esta modestia de poeta! Los metros mismos que escoge son, por lo general, humildes. ¡Nada de pomposos alejandrinos! Siete u ocho sílabas bastan... En cuanto a las palabras, con tal que sean expresivas, lo mismo da que no sean nobles, ni siquiera bellas.

María lee un evangelio—con sus dos manos sobre el pecho.—María lee un evangelio—en la pradera florida.

Eso es todo; pero no hay que sonreír, pues eso suena como las campanas del campanario vecino... Eso es suave y dulce y monótono, cual un carrillón en la penumbra. «Es lo que tengo»—dice el poeta.

Y cuando alguien le pide más, da más, pero no da otra cosa. Los versos humildes pueden ser numerosos; orgullosos, no.

María, destrenza tus cabellos;—ve aquí reír a los ángeles azules—y en tus brazos a Jesús que se mueve—con sus pies y sus manos rojas,—y luego a los ángeles rubios—tocando sus violines.—Ahora bien, puesto que es de mañanita—y los campos están verdes,—María, contem-

pla la vida—¡cuán infinitamente dulce es—desde los árboles hasta los estanques,—dulce como los niños,—con sus campanas que proclaman—la paz de los evangelios—desde lo alto de los campanarios.

Ya lo oís... Las campanas, siempre las campanas, que suenan con uniforme alegría, sin tratar de complicar sus notas... Las campanas primitivas, diciendo, al desgranar sus campanadas, la alegría simple de vivir, la pena de morir o la beatitud de creer. Las campanas en la niebla tibia, acompañando la existencia con sus carrillones venturosos.

* * *

Siguiendo el orden alfabético que el *Mercurio* adopta, el cuarto poeta nuevo que encontramos es Guerin (Charles). ¡Bello encuentro! Porque si existe verdaderamente entre los artistas de las últimas generaciones uno que merezca la admiración emocionada del mundo entero, es el suave, el melancólico cantor de *Las flores de nieve* y del *Sembrador de cenizas*. Como un presagio amargo, hay en sus poemas algo que sugiere la idea de la muerte absurda, y se diría que el pobre poeta, a pesar de su juventud y a pesar de su robustez, sintió desde la adolescencia que había de morir muy joven. ¡Y tan joven! Ahora mismo, en este brumoso diciembre de 1908, cumpliría los treinta y cinco años, y sus amigos celebrarían el

principio de su bella madurez. Pero, ¡ay!, lo que van a celebrar, dentro de pocos días, es el segundo aniversario de su muerte. Para ponerle una lápida en su tumba, algunos poetas han reunido sus esfuerzos pecuniarios. Un escultor pondrá en ese mármol alguna alegoría y Francis James algún epitafio. Bien está la alegoría, que un Bartholomé debiera encargarse de ejecutar con cinceles emocionados. Mas el epitafio me parece demás, pues ya existe, compuesto por el mismo Guerin, y reza:

¡Oh, cuán horrible el ruido de la vida!—Mejor sería dormir—en la tierra donde las piedras gimen—cuando el sepulturero las hiere con su azada.—El sol no me inspira sino odio.—Estoy fatigado de ver—su claridad cotidiana—reírse de mi desesperanza.—¡Ah, poder al fin tenderme —en el solo lecho en que estaré solo! ¡Y en la sombra atenta oír—a los gusanos que descosan mi sudario!—Y cuando en mí el ser que piense—esté disuelto, entonces—en el corazón del eterno silencio—ser un muerto, nada más, entre los muertos.»

Cuando se piensa que estos versos los sentía un muchacho de veinticinco años, a quien las hadas parecían haber colmado de dones y de presentes, no puede uno dejar de preguntarse si en el fondo de cada ser existe realmente un anunciador secreto de las tempestades... Porque Guerin, cuando escribía sus poesías, era rico, libre, bello, halagado. La fama del Barrio Latino y de las revistas jóvenes no bastaba a su ambición.

Sus poemas publicábanse, cual los de los señores académicos, en *La Revista de Ambos Mundos*. Los compositores de moda ponían armoniosos comentarios a composiciones suyas que se recitaban en los salones. Y si su notoriedad era envidiable, su existencia lo era más. Errante por los bellos países de arte y leyendas, pasaba seis u ocho meses cada año en las ciudades que le parecían dignas de ser vistas, y luego volvía a París, en donde su casa era como un nido suntuoso. Pero, ¡ay!, mientras sus compañeros decían contemplándolo: «¡cuán envidiable vida», él, triste sin saber por qué, no pensaba sino en la muerte...

* * *

Girad d'Houville es, más que como poeta, conocida como novelista, y más que como novelista, como hija de Heredia y como esposa de Henry de Regnier. Porque este nombre no es sino el pseudónimo de aquella linda Helena, con cara de criolla, que en los salones del cantor de *Los conquistadores* sorprendía desde la infancia por su ingenio malicioso.

Los autores de la Antología del *Mercure*, que son personas bien educadas, no nos dicen en qué año nació. En cambio nos aseguran que es parisiense «de la Avenue de Breteuil». Y puesto que ellos lo aseguran, verdad será... Pero no importa. Aun nacida en París, la linda señora sigue siendo

del trópico. Su cabellera encrespada, sus labios encendidos y sus ojos negros, son de Cuba. Su alma también suele serlo cuando evoca, en la soledad y en el silencio, las imágenes de su pasado familiar.

Hace calor—dice—y me hallo sola y sueño.—Pienso en vosotras—en vosotras, de quienes no sé nada, ¡oh mis abuelas!—las de los ojos dulces.—Abuelas muertas tan ingenuas,—de brazos tan frescos,—jóvenes y tiernas, y que yo no he conocido—ni por los retratos;—que vivían antaño, siendo niñas,—niñas de larga cabellera,—en un trapiche, en un rincón de las Antillas—voluptuoso.—El calor muy ardiente entreabría las batistas—sobre sus senos blancos.—Y ellas se mecían, perezosas y tristes,—abanicándose.—Sus ojos se reposaban de la luz viva,—alegres de ver—el rostro hocicudo de una esclava furtiva,—luciente y negra.—Los buenos mulatos, risueños, danzaban noches enteras—sus bambulás,—o bien cantaban cantos entre los cafetales—mimosos y lentos.»

Los cantos de Gerard d'Houville, a pesar de ser escritos entre las acacias parisienses, tienen algo de aquellas tonadas criollas que oyeron sus abuelas. Son cantos de una sensibilidad exquisita; cantos algo frívolos y algo frágiles; cantos en que se distingue la voz de la mujer con todas sus suavidades, con todos sus sobresaltos y con toda su languidez; deliciosos cantos, mimosos y lentos...

* * *

Leo Larguier ha llegado a la Antología del *Mercure* pasando, no por las veladas de *La Pluma,* ni por las matinés del *Ermitage*, como sus compañeros, sino por los salones académicos. A la edad en que Moréas y Gourmont, Regnier y Maeterlink, abominaban de todo lo que representa la tradición, el autor de *Los Aislamientos* obtenía un premio en uno de los concursos anuales de la Academia Francesa.

Y gracias a esto, y gracias sobre todo a los elogios que la prensa bulevardera le tributara desde el principio, sus amigos le han hecho una fama de terrible arrivista y de feroz ambicioso.

En un soneto que cita la Antología, un poeta anónimo lo pinta de este modo:

Adora a Cicerón y será diputado,—conocerá, en fin, la popularidad—y vivirá mil años y tendrá genio,—pues es emperador y pues es menestral,—miembro de un orfeón y de una academia—y José, y Prudhomme... Ubú—Leo y Larguier...»

Así versificado, el joven poeta tiene el tranquilo orgullo de los que se creen predestinados, y habla de Ronsard como de un abuelo, y de Alfredo de Musset como de un hermano. Su libro más conocido se llama *La casa del poeta*. Y el poeta, el poeta por excelencia, es él. El se canta a sí mismo. El se adora sobre todas las cosas. El se contempla con extrañeza, como si se espantara al verse tan grande. Cada composición suya tiene

algo de autoglorificación En una dice: «He cerrado mi puerta a la tempestad—pues llueve sobre los árboles verdes. Me siento un alma de justo—y nada es tan bello cual los bellos versos.» En otra: «Cuando yo sea viejo, y que, ilustre poeta,—marchando lentamente, incline mi frente—no soñando sino con mis versos que me acompañarán—como un enjambre de oro...» En otra: «Me dices que te han señalado con el dedo.—¡Deja! No te ocupes de ese gesto, ¡oh adorada!,—pues quiere decir: He aquí la que ahora—lleva el manto de púrpura noble y amplio—del poeta desterrado en su labor...»

Pero si este perpetuo canto a sí mismo puede hacer menos simpática la figura del poeta, no por eso hay que negar sus dones de grande y fuerte y armonioso creador de imágenes. Su poesía no tiene nada de decadente ni de simbolista. Habiendo nacido cuando Mallarmé había ya pasado de moda, y cuando Leconte de L'Isle había ya dejado de cantar, su musa pudo, alzando el vuelo por encima del Parnaso, ir a posarse en las cimas del monte de Lamartine y de Víctor Hugo, en pleno país de Romanticismo. Por eso su violencia choca a los verlenianos. Pero por eso, también, el buen pueblo, adorador de sonoras pompas, lo prefiere a casi todos sus compañeros de la misma edad.

* * *

Sebastián Charles Leconte no es un poeta joven. Según la Antología, nació en 1865. ¿Por qué, entonces, no haber reservado algunas páginas a su obra en el tomo de hace diez años?... «Porque—nos contesta Paúl Leautaud—este poeta es un parnasiano puro.»

En efecto, es un parnasiano a la manera solemne y marmórea de Leconte de L'Isle; un parnasiano enamorado de la belleza de las palabras que suenan como monedas antiguas y que lucen como corazas legendarias; un parnasiano de aquellos para los cuales toda materia poética tiene algo de epopeya y de himno... Su libro más conocido se titula *El escudo de Arés*. En ese escudo, como en el de Heracles que Esiodo cantó, los más nobles relieves sugieren magníficas visiones. Es Safo enamorada, que se lanza a lo infinito de la muerte por huir de lo infinito de la pasión; es Orfeo cantando su último canto; es el cortejo de los dioses que huyen hacia la selva; es el Ensueño que abre sus amplias alas azules para proteger al Verbo... Y todo esto pasa en bellos y armoniosos y ricos desfiles, entre ruido magnífico de armaduras, y rumor divino de liras, y murmullo ameno de mantos que se arrastran...

* * *

Como Sebastián Charles Leconte, Louis le Cardonnel está ya cerca de los cincuenta años. Pero a éste no es por parnasiano por lo que se le des-

terró de la primera Antología del *Mercure*. Es por respeto. El se había callado después de cantar y había buscado en el seno de la religión un refugio supremo. Sus poesías profanas le parecían odiosas. De toda su vida de juventud, de bohemia, de entusiasmo y de trabajo, no le quedaba sino un horror invencible. Sus mismos amigos antojábansele detestables... ¿Cómo, pues, inmortalizar contra su voluntad algunas estrofas suyas en un libro perdurable?

«Esperemos que cante de nuevo»—se dijeron los meleagros piadosos. Y hoy, al fin, he aquí sus nuevos cantos firmados, ya no como los otros, pecadores y ardientes, Louis le Cardonnel, sino *el abate* le Cardonnel... Porque mi compañero del Barrio Latino, mi amigo de las cervecerías nocturnas, mi mentor de los cafetines misteriosos de la montaña Santa Genoveva, es hoy vicario en una iglesia de Roma y vive cultivando sus visiones celestes a la sombra de una torre carcomida por los siglos. ¡Ah, pobre, grande, rubio amigo! ¡Cómo me acuerdo de la época aquella en que yo, apenas adolescente, oía la voz grave de tus treinta años decirme los misterios bohemios de París!... ¡Cómo me acuerdo de las tardes en que venías a sentarte a mi lado, suave y sonriente, para callar largas horas!... ¡Cómo me acuerdo de las madrugadas en que, refugiados en algún café nocturno, me recitabas con tu voz lenta, suave, velada y grave, tus magníficas oraciones de belleza!...

Hoy, en las páginas nuevas de la Antología, la

propia voz me parece que recita las estrofas recién nacidas, pues a pesar de su misticismo, la musa de mi amigo es siempre la misma.

Los verdaderos, los únicos vivientes, los buenos, los santos, los fuertes—no tienen sino un día para sembrar la inmortal semilla.—¡Un día!... Luego se van, bienaventurados muertos—conquistadores de la paz inmensa...—Pero que otros allá lejos, olvidados bajo las cruces,—giman, volviendo contra sí mismos sus rabias insaciadas.—No importa; nosotros estamos muertos.—Hemos derrochado la vida.

Muerto, en efecto; muerto el amigo, muerto el buen bohemio afectuoso, muerto el pálido compañero de tanto soñador que aún vive... Pero ¡qué importa, puesto que el poeta no ha sucumbido con el pecador, y puesto que la musa, purificada por el agua bendita, abre de nuevo sus divinos labios y entona el dulce cántico!

* * *

Alberto Mockel nació en Lieja, en 1866. Su nombre, en la época de las grandes luchas simbolistas, era pronunciado muy a menudo, y su fama es ya antigua. Pero ésa fama, a decir verdad, no la debe a sus versos, ni a sus prosas, sino a su calidad de director de revista. Desde el año 1884 hasta el año 1892, en efecto, la *Wallonia* fué una de las tribunas más eminentes de los defensores de la nueva poesía. Y la *Wallonia* era la obra ex-

clusiva de Mockel. Los mismos autores de la noticia biográfica que figura en la Antología, confiesan que, como periodista literario, el autor de *Clartés* vale más que como poeta. «Se ha distinguido, sobre todo, como crítico», dicen. Lo que no les impide agregar que su crítica es algo «especiosa» y más apegada al detalle que al conjunto... En todo caso, su labor poética es considerable. En 1886 publicó *Los poemas minúsculos;* en 1887, *El vuelo del ensueño;* en 1891, *Chantefable un peu naive;* en 1902, *Las claridades;* en 1908, *La llama inmortal;* este último libro es, según la opinión unánime de los amigos del autor, el más bello de todos y el que más perfección contiene. A mí, sin embargo, uno anterior me parece preferible por su rareza, por su acento y por su música: *Chantefable un peu naive. La llama inmortal*, de que sólo conozco fragmentos, podría ser obra de cualquier poeta de París, mientras *Chantefable* tiene un sabor de leyenda antigua y lejana muy agradable.

Oíd estas estrofas:

Mujer infiel, me has olvidado.—Yo fuí quien te enseñé a besar,—y por curar tu larga pena, abandoné los nobles dominios—donde los vientos duermen en paz.—Por tus besos atravesé—la larga y triste y larga llanura.—¡Ah, hermoso señor!—Y de pronto su daga levantó contra mí; presto me escapé corriendo—por los prados, junto a la fuente.—A él lo vi sacudido por sus sollozos,—lo vi llorando y maldiciendo la larga llanura.—Y yo lo amaba a él que me enseñó a besar.—¡Ay! Él vió en el fondo de la fuen-

te,—un día que mataba los días pasados,—vió su imagen adorada,—su imagen detestada,—y daga en mano ahí se echó,—para matar al amante preferido.—¡Ah, me pareció larga, larga la pradera,—cuando sola volví por ella, sin besos!—Él se ahogó en la fuente.

Vais a decirme que, así traducidos, literalmente, estos versos son oscuros. Es cierto. Pero en el original también lo son. La oscuridad fué, allá en la época en que Mallarmé tenía discípulos, una de las virtudes de los jóvenes poetas. Aun los Regnier y los Moréas, cuyas almas fueron luego como transparentes cristales, esforzábanse entonces por parecer incomprensibles. Y ¡ay de quien se quejaba de no comprender!... Hoy, mientras los demás se han alejado de la selva oscura, Mockel sigue siendo un mallarmista absoluto. En sus nuevos poemas de *La llama inmortal*, lo ininteligible abunda tanto como en la *Chantefable* ingenua. Lo que ya no abunda es la ingenuidad...

* * *

La condesa de Noailles figura en la Antología entre Moréas, que es siempre un ateniense impecable, y Quillard, cuya musa es oriental. El sitio, marcado por el orden alfabético, parece haber sido escogido de intento, pues, en efecto, hay algo en la divina autora de *Coeur innombrable* que hace pensar a la vez en Atenas y en Constantinopla: algo de bacante y algo de dama velada, algo

de muy exótico y algo de muy puro... Su origen mismo es casi griego y casi oriental. Su abuelo, Jorge Bibesco, fué Hospodar de Valaquia a mediados del siglo pasado, y se casó con una princesa moldava de origen helénico. Su padre se llamó Musurus bajá, y fué embajador otomano en Londres. Pero en todo caso, ya la consideremos cual una oriental helenizada o cual una ateniense trasplantada, hay que reconocerle una gracia parisiense deliciosamente impecable. Como Henry de Regnier, adora los jardines armoniosos de Versalles y no vive a gusto sino en los paisajes señoriales del centro de Francia, en donde, según su expresión: «cree uno que va a ver la sombra de La Fontaine—en los caminos encantadores, marchando juntos a la de Perrault,—de tal modo el día está lleno de gracia mortecina y lejana,—bajo el cielo tan ligero, tan sensible y tan alto.»

¡Es extraordinario el poder que tiene el cielo de París y de la Isla de Francia en las almas lejanas! Los orientales, que en España misma, en aquella atmósfera azul, se sienten desterrados, en los campos franceses del centro encuentran una nueva patria. Moréas, en una de sus *Estancias*, dice: «¡Oh, cielo de París, igual a mi cielo de Atenas!» Y yo conozco árabes, turcos, levantinos de toda especie, que viven aquí sin nostalgia, sin suspiros, sin melancolías.

—Eso consiste—me decía hace años aquel pobre y gran armenio Irgate Tigrane—, eso consis-

te en que este país es como un jardín y en un jardín siempre está uno bien.

Pero la condesa de Noailles me da hoy, en sus estrofas más recientes, una razón mejor, que es la razón de la armonía.

Todo—dice—es orden, armonía, feliz regocijo. — Todo es exacto, indolente y bendito. — Y parece que el corazón de mi Isla de Francia—está sometido a las leyes que rigen lo infinito. —¡Oh suave ventura de un azul que se levanta, — en donde los ramilletes de árboles se pintan tan dulcemente—que no se podría, sin turbar un ensueño, —mover la rama de un pino!

Esto es, en efecto, lo que a todos nos seduce en París; esta armonía, este orden en la belleza, esta gracia en la poesía. Y esto, tal vez nosotros, los extranjeros del Sur, lo sentimos mejor que los franceses mismos.

Ni las reinas de Francia—exclama la condesa de Noailles—ni las reinas de Francia en los jardines de Versalles, — ni Ronsard, que nació en el claro Vendomois, — vieron, de este bello país que hace temblar a mi alma, — los secretos que proporciona el goce.

El origen lejano, en efecto, es lo que da a poetas como Chenier, como Moréas, como la condesa de Noailles, esa sensibilidad exquisita.

* * *

Ernest Raynaud es un verleniano puro. Cuando el maestro murió, unos heredaron el ardor místico de *Sagene*, y otros la malicia sentimental de *Las fiestas galantes*. Pero sólo uno supo, mezclando ambos legados, hacer una quinta esencia, que es, a la par, galante cual una fiesta e intensa como una plegaria. Aquel fué Raynaud. ¿Por qué, sin embargo, él, menos que otros muchos, ha logrado la gloria? ¿Por qué teniendo ya más de cuarenta y cinco años, sólo ahora logra verse consagrado por las antologías?

—Porque es comisario de policía—me contesta un amigo.

Y aunque eso parezca broma o mentira, verdad es... En este París, que no tiene muchos prejuicios, hay, en todo caso, uno que consiste en creer que un hombre cuyo oficio consiste en guardar el orden en un barrio, no puede ser un gran poeta, ni siquiera un poeta en serio. El número de chanzas sobre el *polizonte verleniano* es infinito. Los caricaturistas lo representan vestido de gendarme y montado en un pegaso percherón, o bien blandiendo un sable contra un crítico que no lo ha elogiado...

—Lo cual—vais a decirme—es absurdo.

—Lo cual—os contesto—es tan absurdo como real.

En todo caso, si la gente no se cansa de reír, el poeta no se cansa de desdeñar a los que ríen. Con una tenacidad serena, aumenta cada año su tesoro personal, publicando algunos poemas nuevos. Sus

libros son numerosos. El primero, que data de 1887, se titula *Le Signe*. El último, escrito hace apenas dos años, es *La Couronne des Jours*.

He aquí un soneto sobre Versalles:

El aire es tibio. Una alegre claridad — juega entre los antiguos árboles de copas inclinadas. — La diosa contempla en sus senos desnudos — un encaje de oro y de sombra que se muere. — Sobre sus hombros han llorado tantos inviernos, — que por trechos su mármol está roto, — su pierna lucha en vano contra unas hierbas obstinadas, — y su guirnalda ha caído en pedazos sobre el verde césped. — Mas las flores que el viento mezcla con su cabellera, — el murmullo de los nidos, el fresco perfume de las plantas, — el sol, la canción del agua en la arena, — todo contribuye a hacerla olvidar su tristeza. — Y como para rendirle un sensible homenaje, — dos palomas amorosas se besan en su zócalo.

* * *

Paul Napoleón Roinard no es un gran poeta. Apenas es un poeta, un pobre poeta... Pero los autores de la Antología han querido, llamándolo a figurar entre los nuevos inmortales, glorificar en él al último bohemio. Por eso, no consagrando sino tres páginas a sus obras escogidas, dan a su biografía una extensión que Verlaine mismo envidiaría.

Nació, según parece, el Sr. Roinard, una de esas noches en que la tierra se encuentra dominada por la siniestra influencia de Saturno. Su

madre quiso consagrarlo a la pintura y hacer de él un artista admirado y seductor. Pero el papá, más práctico, pensó que era mejor darle una carrera burguesa y lo envió a la Escuela de Medicina. Paul Napoleón comenzó por obedecer a su padre. Al cabo de algún tiempo, empero, cansado de oír hablar de anatomía, abandonó el anfiteatro y corrió hacia la Escuela de Bellas Artes. A los veinte años, no teniendo ya ni padre ni madre, fatigóse también de copiar modelos académicos y se dedicó a hacer versos libremente. Su primer deseo fué colaborar en *La Revista de Ambos Mundos* y hacer representar uno de sus dramas en la Comedia Francesa. Ni Claretie ni Buloz comprendieron su genio. Por fortuna, cierto fabricante de aleluyas lo tomó a su servicio y le pagó sus dísticos a razón de diez céntimos cada uno. Trabajando con la irregularidad con que trabajan los bohemios, es de comprender que aquella labor no le daba lo necesario para poner casa. Así, una tarde en que el apetito atormentábalo más que de costumbre, pensó en aprovechar sus talentos pictóricos y ejecutó un lienzo naturalista, por el cual un *amateur* le entregó la suma fantástica de cien francos. Con tamaña fortuna creyóse rico. Durante todo el día no dió un paso a pie, ni bebió más que vinos finos. Mas llegó el día siguiente y despertó sin un céntimo. «¡Vaya —díjose—, otro cuadrito y adelante!» Lo malo fué que el otro cuadrito nadie se lo quiso comprar ni por un franco.

«Voy a darte una idea—le escribió un amigo—y es que, en vez de tratar de vender tu obra maestra, hagas con ella una exposición. Probablemente irá todo París a verla, de modo que si pones a un franco la entrada, ganarás tres millones.»

«¡Es cierto!»—exclamó el genio desconocido.

Y se puso a buscar un local para exhibir su lienzo.

Pero en aquella misma época, el Gobierno dispuso llevar ante los tribunales a un grupo de intelectuales anarquistas. Los periódicos anunciaron el arresto de Jean Grave, de Sebastián Faure, de Adolphe Rettée. En una cervecería un bromista dijo a Roinard:

—Creo que tú también estás comprometido en este asunto.

—Es cierto—contestóle el bohemio—, ¿qué hacer?...

—Huir... refugiarte en Londres o en Bruselas...

—Yo preferiría Londres, pero hasta allí no puedo ir a pie... Me voy a Bruselas.

—Vamos a hacer una suscripción nacional en tu favor... Espera un momento...

El bohemio esperó una hora... esperó dos horas... esperó tres horas: Y ya comenzaba a desesperar, cuando el amigo volvió, y dándole siete francos y medio, en monedas de cobre, díjole al oído:

—Aquí está lo que dan para ti los intelectuales. Ahora es preciso huir.

Roinard hizo el viaje de Bélgica a pie. En Bru-

selas los poetas de café lo recibieron como una víctima. Y pasaron los meses y los años. Y cada vez que alguien hablaba de procesos, Roinard exclamaba:

—Yo soy una víctima... Yo he sido condenado a diez años de presidio como anarquista...

Su situación inspiraba tanta pena, que un grupo de periodistas decidió intervenir en favor suyo y escribió al ministro de Francia pidiéndole que solicitase el indulto de aquella pena. El grave diplomático prometió escribir a su Gobierno, y así lo hizo. A vuelta de correo el procurador general le contestó que jamás había sido el señor Roinard condenado a nada. Al recibir la noticia, el buen poeta tomó de nuevo, a pie, el camino de París, adonde llegó más rico de lo que estaba al irse; se había marchado, en efecto, con siete francos y medio, y volvió con siete francos ochenta céntimos.

Desde entonces su existencia no ha cambiado. De café en café va recitando sus versos. Y cuando alguien le pregunta:

—¿Qué haces ahora?

Contéstale:

—Ahora preparo un drama para la Comedia Francesa.

... Pero si todo esto es enternecedor y delicioso, no así las poesías del señor bohemio, por lo cual, sin citar un solo hemistiquio suyo, paso a otro poeta.

* * *

A otro muy diferente... A un grande, a un verdadero poeta, que se llama Fernand Severin. «Este—parecen decir los autores de la Antología, que apenas le consagran unas breves líneas—éste no tiene historia.» Si la tiene, en efecto, es una historia íntima. En cuanto a su vida exterior, es como un apacible lago. Nació, estudió, trabajó... Nada más... Pero, ¿qué más?...

He aquí uno de sus poemas:

Si verdaderamente la tristeza es una prueba de los buenos, — yo he comprendido mal la divina lección,—pues no soy malo sino cuando estoy triste. — Mas que un rayo de alegría luzca en mi noche, — y eso basta, Dios lo sabe, para que el amor de los demás — penetre en mi corazón egoísta, ensanchándolo. — Vos que fuisteis para mí una Dama de Piedad, — ¡ah!, no abandonéis mi obra hecha a medias: — Lo mejor de mí mismo está en vuestra sonrisa. — Yo camino... A cada paso, el cielo paréceme más claro. — En otro tiempo, es cierto, dudé, sufrí... Eso no es nada... Eso es una nube que pasa... — Mi corazón está confundido por lo que ahora entrevé, — ¡oh hermana!, y es el amor quien os guía hacia mí, — porque el amor es hermano de la Gracia.

* * *

Después de Severín, he aquí a Spiere (Henry). Este es abogado y poeta, y abogado hasta cuando hace versos, puesto que su obra más conocida se titula *Rimas de audiencia*. ¿Queréis una de estas rimas? Os la ofrezco como curiosidad:

Entre los abogados graves—biliosos como Juan Calvino—cuando prestó el oído en vano para responder en las causas, de atolondrado por el ruido—de los que perduran o charlan,--me digo: ¡qué extraña cosa,—Verhperen era abogado!—En la silla en que me canso—desde las nueve de la mañana—para oír cual un estribillo— lo que se dice, sin más resultado—que complicar mi neurosis,—yo suspiro: ¡no todo es color de Rosa,—Rodembach era abogado!—Y cuando redacto en prosa—un alegato que creo importante,—aunque, ¡ay!, debe estar lleno—de nulidades que me oponen,-—me consuelo de los disgustos—del oficio que mi suerte me impone, pensando que antes de su metamorfosis—Maeterlink era abogado.

* * *

Por fin hemos llegado a la última página de la Antología. Es una página en la cual hay una cruz. «Charles Van Leberghe—dice—murió en 1907.» Murió como Guerin, otro poeta joven, cuando más le sonreía la existencia, cuando más hubiera querido vivir, cuando mejor sentía el gozo infinito de amar y de ser amado. Ni siquiera pensaba que la muerte pudiera llamar a su puerta. Su salud era admirable. Un ataque absurdo de apoplejía le mató en unas cuantas horas.

Sus amigos dicen: «Era el más admirable artista que ha producido la generación nueva.» Sin ir tan lejos, hay que confesar en toda justicia que era un alma exquisitamente preparada para sentir. Su poesía es toda de sentimientos, toda de misterio, toda de estremecimientos. Sus estrofas

tienen vibraciones extrañas y a veces se oye un ligero rumor de olas entre sus versos.

Yo lo he matado—dice—, yo lo he matado—¡Cae!—Escucha, pues una voz en la noche ha gritado,—ante el mal oscuro, que yo lo he matado.—¿Cómo lo he matado, Dios mío, con estas manos blancas—que no habrían herido a una paloma—ni asesinado una flor?

Este mismo acento de íntima inquietud, de ansiosa melancolía, se oye en cada página de sus libros. Es un acento delicioso. Pero hay sin duda en él, a la larga, algo de monótomo, y, oyéndolo, suspira uno por algo más sonoro, por algo más franco.

Oíd:

Mi hermana la lluvia,—la bella y tibia lluvia de estío,—dulcemente vuela y dulcemente huye—a través del aire mojado.—Todo su collar de blancas perlas,—en el cielo se ha fundido.—¡Cantad, mirlos! ¡Danzad, urracas!—Entre las ramas que hace inclinarse —Bailad, flores; cantad, nidos.—Todo lo que viene del cielo es bendito.

¿No es esto nada, verdad?... Es, sin embargo, algo que deja una sensación durable, algo ligero cual una canción y obsesionante como una queja. Es algo en que la risa llora y el llanto se burla de sí mismo, y es todo van Leberghe.

LAS PRIMERAS OBRAS DE MAURICE BARRÉS

MAURICE BARRÉS



N la soledad del campo loreno (¡oh soledad, tú eres, en efecto, la única que no lo has envilecido!), en la soledad friolenta de su campiña natal, Maurice Barrés comprendió al fin el *omnia vanitas* de la política.

Era natural.

Era natural que el sutil psicólogo que con tan extraña clarividencia había descifrado los enigmas de las almas ajenas, llegase, al fin, a descubrir que su propio temperamento es menos apto para la lucha que para la contemplación y el ensueño. En sus labios delicados, las grandes frases patrioteras y los discursos rencorosos contra los pueblos eran chocantes. El lenguaje florido sienta mejor a quien, desde el principio de su existencia litera-

ria, mereció ser bautizado con el nombre de «señorita Renán».

* * *

Cuando yo llegué, hace doce años, al *Quartier Latin*, Barrés era el director espiritual de los adolescentes intelectuales. No vivía, como sus demás compañeros, en las inmediaciones del Luxemburgo, sino en el barrio más lujoso de París, en pleno bulevar Haussmann. Por la noche, un criado con librea llevábale al café un gabán de pieles. No era rico, sin embargo. Su habitación era una buhardilla diminuta. La portera tenía orden de contestar siempre a todo el mundo que «monsieur no estaba en casa». En cuanto al lacayo, era un pobre chico que por una miserable suma le servía dos horas diarias. Pero no importa: los que no estaban en el secreto, creían que tras de aquella fachada todo era de oro y de púrpura.

Este deseo de Barrés de llamar la atención se manifestó un día con escándalo. En pleno palacio de justicia, una mujer célebre por su belleza y por el nombre de su esposo, madame Clovis Hugues, acababa de matar de un tiro a un señor Morín que la había calumniado públicamente. La aventura metía muchísimo ruido en París. La prensa no hablaba sino de la «soberbia vengadora» y del «malandrín muerto». De pronto apareció el bulevar lleno de carteles que decían: *Morín no volverá a leer las manchas de Tinta*. Los parisienses se preguntaban, llenos de curiosidad, qué podrían

ser aquellas *Manchas de Tinta*, hasta que el *Fígaro* lo dijo, no sin cierto mal humor. Era el título de una revista, dirigida, redactada y administrada por Maurice Barrés.

Los hombres serios se acuerdan aún de esto. También se acuerdan de la época en que dos pilletes napolitanos, vendedores de medallones de yeso, ofrecían en el bulevar Saint Michel «el perfil de Napoleón... el perfil de Leconte de L'Isle... el perfil de Barrés». Y, naturalmente, no perdonan que un escritor haya empleado tales armas para alcanzar la notoriedad.

Los jóvenes, en cambio, los de hace doce años y los de después, supieron, no sólo ser indulgentes para el joven filósofo, sino hasta convertir sus actos de exagerado *reclame* en ejemplos de perfecto *arrivismo*. Uno de ellos, que se llama, según creo, René Jacquet, escribió un volumen entero titulado *Notre Maitre Maurice Barrés.* Otro, Jean de Tinán, dijo: «Este maestro es más que un artista, más que un ideólogo, más que un escritor. Es nuestro profeta. Es nuestro profesor de *modo de vivir.*» ¿Y sabéis qué edad tenía el *maitre* cuando Tinán, en 1892, escribía estas líneas? Treinta años justos.

* * *

Yo le conocí entonces. Yo escuché, como los demás, con religioso respeto, su palabra lenta que nos explicaba los secretos de la cultura del

«yo» en frases que subían, ondulando como el humo de un cigarro. «Permitidme—decíanos—que imagine en alta voz un caso de juventud perfecta.» Y comenzaba a crear a un ser a la vez dulce y ardiente, intelectual e instintivo.

—Mi criatura—exclamaba—se cultiva a sí mismo, buscando en todas partes emociones para engalanar sus ensueños, y tratando de ser tan sutil como fogoso. Su cuidado constante consiste en evitar los dos escollos del analista sentimental: la facundia y la esterilidad. La contemplación interior seca con rapidez el alma. Es preciso, pues, recurrir a una fuente emotiva. El amor es, quizás, lo que penetra y baña el alma de un modo más intenso. Sólo que...

El joven maestro se detenía, buscando visiblemente una fórmula gráfica que se le escapaba por lo sutil, lo mismo que los pelillos del bigote naciente escapaban a sus dedos nerviosos.

—Sólo que—proseguía—eso es... Sólo que el hombre que yo imagino, no hubiera permitido al amor que le dominase. Esto es esencial, para poder tener el espíritu siempre al alcance de la mano. Sin entusiasmo, pues, pasa algunas semanas acariciando a un bello ser femenino, para volver luego a un universo ideal. De este modo se evitan el goce y el sufrimiento desordenados, que son, tanto uno como otro, penosísimos para un ser perfecto. El placer apetecible está hecho de medias tintas melancólicas, de penas ligeras y de ligeras sonrisas... Sí, en verdad.

Esta frase final era frecuente en sus discursos. Cada vez que quería rematar un párrafo acentuando una idea, recurría a un «Sí, en verdad». Su rostro casi infantil crispábase al pronunciar las tres palabras, y la expresión dulce de los ojos desaparecía un instante para dejar pasar un relámpago de orgullo.

En aquella época, Barrés, siendo diputado, confesaba que «sólo sentíase atraído por las bellas frases y las ideas sutiles». Por eso, sin duda, el marsellés de Charles Mourrás decía, viéndole: «Esa silueta no es la de un demagogo. El austero estilo de su rostro; ese perfil flaco y fino recortado como el de un águila, como el de César, como el de Condé; esos ojos magníficos de luz; esos labios irónicos, desdeñosos; ese aire de impertinencia, de melancolía; todo eso, en fin, no será jamás nuestro esclavo. Nuestro servicio exige mucho. Aún no le hemos pedido nada y ya se yergue.»

Es verdad: aquel hombre que años atrás pusiera en obra todas las habilidades para conseguir una credencial de parlamentario y un poco de fama en el mundo de las letras, había llegado a desdeñar los honores y a odiar la popularidad. Felipe acababa de escribir su *receta para fabricarse sin elemento ninguno la más gran notoriedad*, receta que consiste en creerse uno mismo genial, admirable, magnífico, y en exclamar ante la indiferencia o el ataque de los demás: «Todos, fuera de mí, son bárbaros.» Y no os figuréis que el método es malo. El mismo Barrés nos explica

el mecanismo de su aplicación en un caso muy vulgar. Esta confianza soberbia subyuga desde luego a los tímidos, a los inciertos, que son la mayoría. Los fuertes se sublevan; luego hacen como que os desdeñan; en seguida os critican; pero al fin, sintiéndose ya muy altos, y para molestar a otros que desean triunfar, os llaman, os aplauden, os consagran. La plebe los imita. «Y entonces, si sabéis evitar de sobresalir en algo, vuestra superioridad queda eternamente establecida, pues siendo hecha sin nada, no está sometida a ninguna definición.» Suprimid el tono irónico, y tendréis una verdad lamentable: el triunfo de los mediocres.

* * *

¡El tono irónico! Es una prenda que Barrés no abandona nunca en París. Diríase que forma parte de su uniforme de *dandy* sedentario y artista.

«Es verdad—dice— que yo no empleo la ironía sino para hablar de los que viven, como en un perfecto carnaval, envueltos en fórmulas alquiladas por el modisto del *boulevard*. Pero jamás tuve la menor sonrisa de ironista para Atenea, para mi tierna Berenice humillada, para los pobres animales. Es cierto. Los seres sencillos, las bellezas lejanas, la verdadera Naturaleza, inspiráronle siempre entusiasmos sin mezcla de burla.

Más que los del divino Sterne, sus viajes merecen el título de sentimentales. Son paseos de un

soñador apasionado. Son peregrinaciones de un convaleciente de las enfermedades que, en París, produce el frío social. Son baños de luz, baños de simplicidad, baños de amor. Los lagos italianos y las ciudades españolas: Toledo en las tardes caniculares; Toledo y su paisaje seco que, visto desde las altísimas terrazas que dominan el lecho cenagoso del tajo, parece el «lomo pelado de una mula pétrea»; Toledo y el Escorial, y las campiñas blancas por donde vaga aún la sombra del caballero de la Triste Figura; la España mística primero; y luego la España mora, amorosa y verde: Córdoba la muerta, roída por el sol, cementerio de razas admirables, campo de iliadas, suelo enrojecido por la sangre generosa de romanos, de sarracenos, de cristianos; tierra en la cual Felipe el Arabe, contemplando la multitud de doncellas que le adoraban y que se ofrecían a su capricho, «lloró amargamente pensando que veinte años más tarde ninguna de ellas sería bella»; Córdoba y sus jardines y su perfume de voluptuosidad morena, penetrante, casi trágica, que obligó a pecar a Susana la parisiense y a su padre el sabio frío y escéptico; Cordoba, la muerta que aún palpita, en fin; después, Sevilla, que es una copa de luz bajo un jazmín florido; Sevilla la legendaria, la rubia mora, la que ondula sin besar el ritmo de sus castañetas, haciendo ver las más hechiceras redondeces que las imaginaciones sensuales pueden soñar; Sevilla de Don Juan y de Doña María de Padilla, tierra de amor embalsamada por el perfume

de las cabelleras sembradas de claveles rojos, alcázar de soñaciones aventureras, sitio de exaltación, de contrastes y de locuras, donde Valdés Leal pintó su cuadro que confunde en la podredumbre de la muerte a reyes y mendigos, donde el monarca cristiano se hizo fabricar un palacio árabe, donde los perfiles griegos suelen encenderse en las llamas de ojos africanos; Sevilla, y sus cigarreras, y sus bailadoras, y sus fiestas de Triana, y las tardes idílicas de su parque; Sevilla, Sevilla; luego, Cádiz, «desierto en su manto de aire puro»; Málaga, en donde «las mujeres y el vino tienen el mismo sabor»; y al fin, Granada, que es la puerta de la morería, la «ciudad última de Europa». En todas partes Barrés ha gozado la embriaguez sensual que aconsejaba a su «hombre perfecto» para descansar de la sequedad intelectual. «En las baldosas tan frescas del alcázar de Sevilla—dice—respiro la sangre joven y vigorosa de los amantes y de los ambiciosos que se asesinaron.» En Italia sus sensaciones son más suaves, pero no menos intensas.

«Aquí — murmura al llegar a Lúgano — ya no siento la grandeza de España ni el esplendor oriental.» En efecto; el viaje nuevo comienza como un paseo en un jardín poblado de blancas estatuas que van evocando, día por día, a los dioses difuntos. Ya la muerte no aparece en pleno palacio, con su olor de sangre joven, sino en los frescos que decoran las iglesias o en las alamedas frondosas del camposanto. Lo que más seduce al

viajero son los paisajes líquidos, las lagunas de Venecia en donde las parejas amorosas van a «morir de melancolía», los lagos llenos de recuerdos, Leone Leoni y su princesa, Jorge Sanz y Alfredo de Musset, Lamartine, Byron, mil otros. Por eso, quizá, el sitio en donde más goza es Isola Bella, en el Lago Mayor, entre jardines admirables, dejándose embriagar por la atmósfera cargada de perfumes violentos y contemplando el vuelo blanco de las palomas borromeas. Allí todo le habla del amor y de la muerte. Allí los boscajes le sugieren oaristis misteriosos de damas veladas que saben mezclar la tristeza suprema al supremo goce, y que combinan en sus rostros el sabor de las lágrimas y el sabor de la carne joven, para avivar los besos.

Entre todas las imágenes, la de la muerte es la que más impresiona a Barrés. Su resolución actual de renunciar para siempre a la vida política, la tomó ante el cadáver de su madre. Su primera pena profunda fué la desaparición de un amigo del alma, Jules Tellier. Su tierna Berenice no le conmovía profundamente sino cuando, enferma, le hacía pensar en la nada, y los paisajes le dejan frío si no saben hablarle de cosas y de seres que cesaron de existir «en belleza» o que se desvanecieron de un modo dramático.

* * *

En Paris, entre el bullicio de la lucha eterna por la existencia, es difícil pensar con reposo en la muerte. La vida y sus imágenes se imponen. La intriga, el placer, la fama, la fortuna, la hipocresía, la falsedad, son vida intensa. La risa también.

Como artista, Barrés ha buscado, en la vida misma, algo muriente: el encierro, el estudio, la voluptuosidad, las sonrisas. Los héroes de sus tres novelas célebres, son seres discretos y armoniosos que se contemplan a sí mismos con complacencia, y que tienen por el mundo exterior un desdén imperial. ¿Queréis que os diga lo que hace el protagonista de dichas obras? Soñar, buscar su propio «yo» en el alma dispersa de la Humanidad, tratar de fabricarse una ventura ideológica, en fin. El autor dice a sus personajes: «No hay más que una cosa que conocemos y que existe realmente entre todas las falsas religiones que os proponen, entre todos los gritos del corazón con los cuales pretenden restablecer la idea de patria y comunicar leyes sociales y morales. Esa única realidad tangible es el «yo», y el Universo no es sino un fresco que gracias a él resulta bello o feo. Consagrémonos, pues, a nuestro «yo»; protejámosle contra los demás, contra los bárbaros. Pero no basta verlo vivir. Como es una cosa viva, es necesario cultivarlo, influir en su desarrollo. Si veis que tiene hambre, dadle la acción. Si, por el contrario, está ahito, devolvedlo al instinto, a la sociedad de los pobres. En los días de otoño que nos hacen sentirnos solitarios aun estando entre los brazos de

nuestra amiga, corramos a contemplar los ojos de las focas, bestias suaves, hermanas de los perros.» ¿Sentís, en estas breves líneas, la pasión cerebral? ¿Percibís la melancolía llena de nostalgias ideales? ¿Notáis la ironía que ríe para que no se rían de ella? Pues entonces habéis visto el alma toda del maestro que, comprendiendo que el mundo estaba cansado de realismos y romanticismos novelescos, supo crear el cuento intelectual, las aventuras abstractas, las biografías de cerebros.

Porque es inútil hablar de psicología en este caso. De los cuatro o cinco protagonistas, sólo uno es un alma: la dulce Berenice. Los demás son intelectos que accionan, que se buscan, que se cruzan, que se encuentran, que se adoran. ¡Que se adoran, sobre todo! El egotismo de estos personajes es infinito. Proudhon niño les sirve primero de ejemplo, diciendo: «El «yo» era, para mí, lo que me servía; el «no yo», lo que podía dañarme o resistirme.» Luego van más lejos y reducen su «yo» a lo que, en sus propios seres, es susceptible de mejoramientos. Contemplándose, llegan Felipes y Simones a adorarse y a producir un narcisismo inteligente. Digo inteligente, porque no pierden nunca de vista que sus «yo» son perfectibles y que deben defenderlos, cuidarlos, cultivarlos, limpiándolos primero de «todo» lo que es de naturaleza extraña, y luego inyectándoles «todo» lo que su naturaleza puede asimilarse.

* * *

Pero Barrés no es únicamente un filósofo, inventor de un sistema de cultura objetiva, sino también, y tal vez sobre todo, un poeta, un simple poeta que sabe esmaltar con brillantes imágenes sus ligeras narraciones y que escribe en una lengua musical y pura. Cuando se pone a soñar, olvida sus ideas, sus principios, su actitud de apóstol, y confiesa que es una demencia creer que hay algo serio en el mundo, y que lo único esencial es convencerse de que no existe «la verdad una y firme», sino muchísimas verdades contradictorias. De esto al diletantismo artístico, no hay sino un paso, que el joven maestro franquea a menudo, declarando que envidia a la vez los destinos de Jerónimo Paturot, «burgués influyente», y los destinos de San Ignacio de Loyola, «príncipe de los psicólogos». Las contradicciones mismas le importan poco, con tal que resulten armoniosas; y así, después de escribir en el prólogo del *Homme Libre*: «seamos ardientes y escépticos», declárase «enemigo del escepticismo» en el folleto que se titula *Toute licence sauf contre l'amour*; y poco antes de convertirse en el más fogoso «enemigo del cosmopolitismo», adopta como fundamento de su credo esta frase de Saint Simón: «Los moralistas se muestran poco serios cuando prohiben el egoísmo y recomiendan el patriotismo, porque éste no es sino el egoísmo nacional, y hace cometer de *nación a nación* los mismos crímenes que el otro de individuo a individuo.» Pero, ¡qué importa! Los artistas tienen derecho a ser inconse-

cuentes. Su único deber consiste en cazar imágenes y ofrecérnoslas aún vivas y palpitantes; en inventar ritmos; en descubrir emociones y transmitírnoslas; en evocar, para nosotros, paisajes, figuras, símbolos; en sonreír y hacernos sonreír; en llorar y hacernos llorar. Maurice Barrés ha cumplido. Sus más insignificantes páginas literarias tienen un encanto infinito. Su retrato en pie, de tamaño natural, de Ernest Renan, es admirable. Sus bustos de Sainte Beuve, de Benjamín Constant, de María Bashkirtsef, de Anatole France, son perfectos. ¿Y qué decir de la gracia desfalleciente, de la melancólica elegancia de sus retratos de Berenice? Cada vez que está triste, entretiénese en pintar al pastel, con matices muy suaves, el rostro pálido de su tierna amiga y aumenta así, día por día, la colección de perfiles y bocetos, entre los cuales los más vagos son los más exquisitos. «Cuando yo presentaba mi querida Berenice, las más austeras personas del mundo sonreían. Y es porque en aquella muchacha de costumbres sencillísimas había una incontestable fuerza de poesía.» Este rasgo pudiera aplicarse al autor, pues la sonrisa complaciente con la cual los más severos críticos, los más doctos moralistas, recibieron sus obras llenas de «pecados de malicia» y de «pecados de orgullo», inspiróselas la sutil poesía que las anima.

* * *

Contra la opinión general, yo creo que Maurice Barrés no es siempre dueño de sí mismo y que muchas de las rarezas que parecen sistemáticas a Maurras y a France, no son, en realidad, sino aleteos locos de su fantasía. La forma misma de sus mejores obras, antójaseme casual. Esta manera de enternecerse durante algunas páginas y luego, de pronto, detenerse y burlarse un poco, sin maldad, de sí mismo; este modo de confundir lo épico y lo frívolo, la leyenda y la actualidad; esta perpetua neurosis exterior que rompe los párrafos, que desencadena los capítulos, que le obliga a ir de lo helado a lo ardiente, que forma lo que los críticos llaman su «alma amorfa», en suma, no puede ser el mero resultado de una retórica personal. Sin duda algo hay de artificio; pero es también una cosa instintiva, una deliciosa fatalidad, un dictado de la musa. Para convencerme de ello no tengo más que leer de nuevo sus obras muy rápidas; sus diminutos y admirables paisajes de Lorena, de Venecia, de Sevilla; sus notas de viajes escritas sin pensar en el público; sus mismas cartas privadas. En todas partes y a todas horas, el mismo desorden aparente reina. Sí, aparente. «Lo que Barrés no termina—dice France—es porque es interminable.» Sus discípulos, que han convertido en sistema este *amorfismo*, no han conseguido producir sino curiosidades estéticas de una forma glacial.

La originalidad del joven maestro reside en su sensibilidad extrema y sonriente, en su impecabi-

lidad de estilo, en su ternura rítmica, en su dulzura, en lo que no se falsifica, en lo que nadie aprende, en lo que viene del alma, en fin, y que generalmente se llama poesía.

Junio 1898.

LAS PRIMERAS OBRAS DE MAURICE MAETERLINCK



AETERLINCK!

Es el poeta del silencio. Es el poeta silencioso y visionario cuyos ensueños son como asfodelos que crecen en una selva oscura. Acercáos. Allá, muy lejos, muy lejos, del otro lado de la montaña, suenan y se quejan las campanas vespertinas. Aquí, junto al lago que duerme, álzase el castillo poblado de nobles sombras, de fantasmas sonrientes, de melancólicos aparecidos. ¡Oh! No tembléis. Son seres dulces e inofensivos que resbalan por la existencia tratando de hacer el menor ruido posible. A primera vista, casi parecen muertos. En realidad gozan de una vida intensa. Son almas. Son almas que aman, que sufren, que viven cual miniaturas en un misal. Son almas monótonas, pobres almas balbuceantes, pálidas al-

mas que temen el ruido, la luz, la violencia, y que desconocen la alegría... La alegría he dicho, y no el goce. Amándose, en efecto, sin grandes frases y sin pomposos gestos, experimentan inefable éxtasis. Saben saborear el gusto amargo de las caricias, de los besos, de los espasmos. Lo que no saben es reír. Lo que ignoran es el don de las voces elevadas. Preguntadles por qué, y os contestarán: «Porque estamos seguros de que todo lo exterior, todo lo luminoso, todo lo brillante, todo lo sonoro es juego de niños bárbaros. El arte supremo está en callar.» Esto os dirán. Y si os burláis de ellos, hacéis mal. La naturaleza del silencio es tan variada cual expresiva. Hay personas que, sin verse y sin oírse, juntos en la oscuridad, callan de un modo hostil. Hay amantes que, después de dirigirse muchas necedades con la palabra, se expresan, callando, divinas dulzuras de amor. ¡Qué diferencia entre el silencio de una virgen y el de una cortesana! ¡Qué abismo tan profundo separa el callar del poeta, del callar del imbécil!... Porque callar no es dejar de decir algo. No. Es dejar expresarse al espíritu solo, según Maeterlinck.

* * *

Recordemos la situación de *Aglaveine et Selysette.*

Meleandro y Seliseta se aman con cariño fraternal. Pero eso no basta para llenar el alma del

hombre, que sabe que ha de venir «algo más ardiente». Así, cuando aparece Aglavena, no experimenta ninguna extrañeza. Es la que le trae el amor. Al encontrarse, como tienen mucho que decirse, callan. «Esperemos—dicen—que el silencio hable.» ¿Y qué dice ese silencio? Cosas que no se pueden repetir. Si se pudieran repetir ya no sería el silencio. Luego, como es necesario, hablan, se dicen palabras sin importancia ante Seliseta, que oye y que tiene celos, no de las palabras, sino del silencio. «Ya has besado a Aglavena con la mirada», dice. Y su marido la contesta: «Aglavena esparce tanta belleza a su alrededor, que no queda espacio para la tristeza.» Luego, la lucha eterna entre el deber y el deseo estalla, no en versos perfectos cual en las tragedias de Racine, sino en mudas inquietudes. La divina usurpadora de corazón dice a su amante: «Mientras más resistamos, más fuerte se elevará en nosotros el deseo, que será cual un velo negro entre nuestras almas y que matará lo mejor de nuestro amor.» Lo que quieren, en efecto, es ser *amantes de alma*, no de cuerpo. Por eso tiemblan ante los sentidos. Seliseta lo ve, lo adivina, mejor dicho. «Cuando Meleandro me abraza, ahora, parece que me pide perdón», murmura. Su alma, empero, sigue siendo buena. Un día que encuentra a su rival dormida al borde de un precipicio, la salva de la muerte, despertándola a tiempo. Aglavena la estrecha entre sus brazos y la dice: «He visto en tu alma, porque me has amado hace un instante... Y esta-

mos solas, juntas en la oscuridad... Y la dicha o la desdicha que nos espera, se decide en nosotras mismas en este instante. Te ofrezco... sí... te prometo que no volveré a besarlo». «Bésalo—contesta Seliseta — cuando yo no lo vea.» «¿Sí?» «Sí.» Y la pobrecita vencida, la que era dueña de Meleandro en otro tiempo, se refugia en la estancia de su abuela y la pide, llorando, consejos consoladores. «Oyeme—dícela al fin la anciana—por más que te digan que es una locura llorar, respóndeles que no. En el fondo, lo único que tiene razón es el llanto. Hay cosas más bellas que las lágrimas, ya lo sé. Pero cuando no se pueden contener, es porque tienen razón y porque son más verdaderas que las más bellas cosas del mundo. En el fondo, el Destino habla con nuestros lloros, que suben a nuestros ojos desde el abismo del porvenir.» La pobrecita se decide a morir. Al mismo tiempo Aglavena piensa en marcharse, y lo dice a Seliseta: «Me voy». «¿Por qué?» «Porque sí. Y además, porque te ama a ti y no a mí.» «¿Te lo ha dicho?» «No. Si me lo hubiera dicho no lo creería.» ¡El silencio! ¡Siempre el silencio! Pero Seliseta no se contenta con eso. Necesita saber la verdad *hablada*, e interroga a Meleandro, que, con franqueza, la contesta: «Cuando estoy a tu lado, pienso en ella. Cuando estoy junto a ella, pienso en ti. En cuanto a mi ventura, inútil es hablar de ella. ¿Crees, acaso, que una ventura establecida sobre el sufrimiento de un ser tan puro y tan dulce como tú, sería una ventura formal?»

Seliseta sonríe. Sube a la torre y se echa por la ventana. Pero no muere en el acto. En la agonía, jura que fué un accidente y no un suicidio, diciendo a Aglavena y a su marido: «En el instante de morir no se miente... Creedme... Si dudáis, vais a entristecerme mucho... Vais a entristecer mi último suspiro. Caí por casualidad... El suicidio sería más hermoso; pero no hay tal... no... no.»

* * *

Todo en este drama es silencioso, lento y suave. Las palabras para llenar las escenas, son menos importantes que los juegos mudos del Destino que, «como las abejas y el pensamiento, no trabajan sino en callados y oscuros espacios». La tragedia pertenece a lo que el autor mismo llama lo *dramático cotidiano* en un estudio que comienza diciendo: «Hay una tragedia diaria que es mucho más real, mucho más profunda, mucho más conforme a nuestro ser verdadero, que la tragedia de las grandes aventuras. Esto se siente fácilmente, pero no se expresa lo mismo, porque esta tragedia esencial no es únicamente afectiva o psicológica. No se trata, en efecto, de luchas determinadas de seres contra seres, de deseo contra deseo, de pasiones contra pasiones. Se trata, más bien, de hacer ver lo que hay de extraordinario en el acto mismo de vivir... Se trata de hacer oír el diálogo solemne del alma con el Destino.» En este mismo estudio, que es el resumen de las ideas es-

téticas de Maeterlinck, se encuentra la célebre página sobre la «vida quieta». Cree Maeterlinck que un anciano, sentado en su butaca, esperando simplemente junto a la lámpara, oyendo, sin saberlo, todas las leyes eternas del Universo, interpretando el silencio de las puertas y de las ventanas, escuchando la voz de la llama, sufriendo la presencia de su alma y de su destino, inclinando algo la cabeza, sin notar que todo el poder del mundo interviene y vela como un servidor atento de su estancia, ignorando que el sol mismo trabaja para sostener sobre el abismo la mesita en que se apoya y que no hay ni un astro ni una fuerza que sean indiferentes al moverse un párpado, cree que este anciano inmóvil vive, en realidad, una vida más intensa, más humana, más general que el amante que mata a su querida o el capitán que gana una batalla.

La crítica, como es natural, ha dicho a Maeterlinck que la inmovilidad y el silencio supondrían el fin del teatro. Pero el poeta le ha contestado: «El teatro extático no es imposible, y aun creo que existe. La mayor parte de las tragedias de Esquilo son *inmóviles*. En *Prometeo* y en *Los suplicantes*, nada sucede. Toda la más terrible tragedia de la antigüedad se detiene, cual una pesadilla, ante la tumba de Agamenón, hasta que el asesinato surge, cual un rayo, de la acumulación de ruegos... A veces, en las obras griegas, no sólo no hay acción material, sino que tampoco la hay psicológica, porque el poeta desea que nada

turbe la actitud del hombre ante el Universo. No es un instante de la existencia lo que vemos. Es la existencia misma. Hay mil leyes más poderosas y más venerables que las de las pasiones. Son leyes lentas, discretas y silenciosas, como todo lo que está dotado de una fuerza irresistible.»

Más adelante, en el mismo libro, nos explica que en todo drama escrito hay un doble diálogo. El primero, el menos importante, es el *que dicen* los personajes. El más profundo es el que no se pronuncia, el que el espectador adivina, el diálogo misterioso. «El último es el que llega al alma.»

Al decirnos esto, Maeterlinck se refiere a *Hamlet*. Con más razón podría hablarnos de sus propias obras, en las cuales, tras los seres que viven, que se mueven, que dialogan, agítanse siempre silenciosamente las alas angustiosas de la esfinge.

* * *

Cuando digo que los seres de Maeterlinck se mueven y se agitan, hablo de una manera relativa. En realidad los hay que permanecen casi inmóviles. Acordémonos de *Interior*.

En una habitación, allá en el fondo, detrás del jardín, un hombre, su mujer y sus tres hijos, permanecen en silencio, sin hablar, sin moverse. Las dos chicas bordan. El chiquillo duerme entre los brazos de la madre. El padre se calienta junto al

hogar. De pronto entran en el jardín dos hombres. Vienen a dar una mala noticia. Acaban de encontrar, ahogada, a la otra hija. ¿Vienen a dar la noticia como quien hace un favor a un amigo; pero al ver, en el fondo, a la familia toda tan tranquila, no se atreven a entrar. Uno de ellos dice: «Me parece verlos desde la cúspide de otro mundo, porque conozco una verdad que los pobres ignoran... Y yo no sabía que hay una cosa tan triste en el mundo... Da miedo cuando uno ve eso... Mas aunque nada hubiera sucedido, yo tendría miedo de ver a estas gentes tan tranquilas... La pobre muerta era tal vez de las que no quieren decir nada. Y como cada uno lleva en sí más de una razón de dejar de vivir... No se ve en las almas como vemos en esa estancia del fondo... Allí están esperando la noche tranquilos, junto a la lumbre... No esperan otra cosa.» El hombre sigue hablando, y contempla desde lejos, con lástima, a la familia de la ahogada. «Estos amigos se habían encerrado para que la desgracia no entrara, y he aquí que la desgracia llega, y yo, pobre viejo, yo les traigo la desgracia... y estoy aquí, a diez pasos de la tranquilidad... para destruirla... Tengo entre las manos, cual un pájaro, la noticia...»

Al fin se oyen, fuera, los pasos de los que traen el cuerpo de la ahogada. El viejo, entonces, entra y suelta la noticia en la habitación. Todos salen corriendo hacia afuera para recibir el cuerpo muerto. Sólo el chiquillo que la madre ha dejado

en un diván, sigue durmiendo tranquilo, ignorante.

* * *

La *Intrusa* es más trágica aún, sin tener mayor movimiento.

En una estancia limpia y confortable, la familia charla en voz baja. Todos están contentos, porque el médico que acaba de marcharse ha dicho que la enferma va mejor. ¡La enferma! Allí está, en el cuarto de al lado, durmiendo después de muchos días de insomnio. Uno de los chicos abre la ventana. La luna ilumina los árboles del jardín. El aire tibio acaricia las sienes de toda la familia. De pronto, el abuelito, que es ciego, se pone a temblar y dice: «Oíd... alguien viene... aquí está... ¿quién es?» Los demás atribuyen tales palabras a desvarío senil. ¿Quién iba a ser? Nadie. Si alguien hubiese entrado en el patio, los perros ladrarían, y si alguien estuviese allí, los que tienen ojos lo verían. No, en efecto, no podía ser nadie. El abuelito, empero, ha oído los pasos. «Os juro que hay alguien aquí»—murmura. Por la ventana una ráfaga de viento helado hace vacilar la luz de la lámpara. Un ligero escalofrío sacude todos los nervios. «Cerrad la ventana... cerrad las puertas.» La presencia de algo extraño se impone. La atmósfera va llenándose de oscuros aleteos. Una nueva respiración, muy tenue, muy enue, llega a los oídos del anciano... «¿Será

ella?...» De sólo pensarlo tiembla... Al fin la hermana de la caridad abre la puerta del cuarto contiguo y dice: «¡Se acabó!»... Ella era, realmente; ella, la Intrusa, la Muerte. Lo mismo que Ibsen y Hauptmann, Maeterlinck se sirve de la *Intrusa* como de un terrible elemento de emoción y de misterio, despojándola de su pompa romántica. Todos sus personajes saben que es «muy natural morir», y cuando la vida les parece demasiado inútil o demasiado amarga, en vez de irse por la puerta de la derecha o por la de la izquierda, se van por la del sepulcro. Pero si el muerto en sí mismo carece de importancia, en cambio la tiene muy grande para los *que se quedan* o para los *que van a quedarse*. Sin la víctima del torrente, no existiría la belleza simbólica de *Rosmerholm*, y *Hanele Matern* apenas sería un cuento moral sin el cadáver de la niña ahogada.

* * *

¡La Muerte! Es el personaje más importante del teatro de Maeterlinck. Su imagen está siempre presente. Y ya no es bella cual en tiempo de los griegos, en que aparecía vestida de blanco, muy alta, muy esbelta, pálida sin lividez, llevando la urna eterna entre los brazos. No, ya no es así. Ya no viene de la llanura de las tuberosas y de los lirios, de los tranquilos Campos Elíseos, del reino del sueño sin ensueños. Ya no viene a llevarse a los amados de los dioses, a los que «habiendo con-

templado el sol, el agua, las nubes y el fuego, regresan a su patria». Es otra muerte más triste; es la muerte cristiana hija de la Edad Media, la oscura dama de la guadaña, la horrible, la obsesionante, la cruel, la espectral *Intrusa*.

En *Tintagiles* vemos su poderío. La Muerte es reina. Vive encerrada en su torreón. Ya no queda un sólo hombre en sus estados. Todos han caído, decapitados por la hoz sin piedad. Y he aquí que un imprudente niño, el pobre Tintagiles, llega en un barco misterioso. ¿Qué viene a hacer? ¿Qué busca? La muerte, sin duda. ¡Ah! Pero sus hermanas Igrena y Bellangera se disponen a defenderle. «Velaremos por ti—le dicen—y el mal no podrá vencerte. Pero no te alejes de nosotras. El viejo Agloval nos protege... En tiempo en que aún había aquí hombres, ellos también tenían miedo... ¡Lucharon tanto en vano!... Nosotros también, Tintagiles... Y no sucumbirás!» El niño se duerme. Agloval se sienta a sus pies, con la espada en la diestra, y vela. Las puertas están cerradas. No importa. El niño, al despertar, llora, inquieto. Se oyen los pasos de las servidoras de la Muerte, de la reina Muerte, que rondan por fuera buscando el medio de entrar. Al fin entran y se apoderan del niño que gime. Igrena, loca de dolor, echa a correr tras las raptoras por bóvedas oscuras, por subterráneos húmedos. ¡Cómo corre! Cuando llega, no obstante, ya las verjas del palacio están encadenadas y Tintagiles dentro, llorando siempre. ¡Qué angustiosa situación!

La hermana oye a su Tintagiles adorado. Le oye decir: «Ya me coge por el cuello... ya me aprieta... ya me ahoga... ¡Defiéndeme, Igrena... ¡Ven!...» Luego, el silencio... Luego, en los ojos de la que se queda, el terror de la muerte, el terror casi físico, la fiebre de miedo por lo que acaba de ver.

* * *

No sólo el sentimiento de la muerte es fantasmal en la obra de Maeterlinck. El amor también ostenta, en sus poemas dramáticos, alas oscuras de miedo, de misterio, de dolor. Sus amantes son lamentables juguetes del Destino, para los cuales los besos tienen sabor de lágrimas. Cada idilio es una escena preparada por la mano oculta de la fatalidad. Cada *amorosa* lleva, en la frente, el sello de lo trágico. Nunca las risas y el goce franco animan los coloquios. El cuadro es siempre silencioso y pálido. Tal vez por eso es tan intenso, tan alucinante.

Hablando de los dramas eróticos de Maeterlinck, Leneveu dice: «Ved esos amantes iniciados a la vida de lo invisible. La sombra y el silencio son sus dominios. Para ellos el amor no está en el goce de los sentidos exacerbados ni en la exaltación instantánea, sino en la unión armónica y eterna de todas las fuerzas vivas de sus seres, en el dúo silencioso en que sus almas se unen, tímidas como vírgenes, abrazándose para pasmarse en el nirvana.»

Es cierto. Pero esa virginidad, esa inocencia, es casi siempre criminal y trágica. Está impregnada de muerte y de magia.

* * *

Sí; en la poesía de Maeterlinck, el amor y la muerte se mezclan cual en los poemas índicos. Recordemos la leyenda de *Alladine et Palomides.*

Palomides es el novio de la hija del rey. Pero un día, al volver a caballo de un parque lejano, encuentra, dormida entre las flores, a la deliciosa Aladina, y se enamora de ella. ¡Desgraciado! El monarca también está prendado de ella. Así, después de muchas aventuras, los pobres amantes se ven encadenados en un subterráneo. Con paciencia rompen sus cadenas y se besan apasionadamente. «Estamos en las grutas»—dice él. Y ella responde: «No sé... Estamos juntos... Mi boca está en tu boca.» Sólo que, como tal dicha no puede durar, se precipitan juntos en el abismo.

Recordemos también la leyenda de *Peleas y Melisandè.*

Golaud, hijo del viejo rey Arkel de Alemonda, volviendo un día de la caza, encuentra a una virgen que llora junto al lago. «¿Por qué lloras?» Llora porque ha perdido su corona. Y es en vano preguntarle qué corona es esa, ni cuál es su nombre, ni dónde está su patria, ni a do va, ni qué desea. Es inútil. Lo único que dice es que ha per-

dido su corona. Dice también — pero sin hablar, enseñando su rostro—que es divina.

Golaud, conmovido, se casa con ella y la lleva a su castillo, en donde su padre le habla de esta manera:

—Yo soy muy viejo, y sin embargo, aún no he visto claro un solo minuto en mi propia alma; ¿cómo quieres, pues, que juzgue lo que hacen los demás? No estoy lejos de la tumba y aún no tengo opinión sobre mí. Has pasado de la edad madura y te casas, cual un niño, con una *chiquilla* encontrada en la selva, al lado del manantial. Esto puede parecernos extraño, porque no vemos nunca el revés de los destinos, ni aun el revés del nuestro.

Golaud no oye nada. Es dichoso. Está enamorado de su mujercita.

Sin embargo, el Destino fatal sonríe a su lado.

Otro hijo del rey Arkel, hermano menor de Golaud, encuentra a Melisanda. En el acto sus almas se turban. «Tengo miedo»—dice ella. Y él: «Yo también, porque hay tantas cosas que uno no sabe nunca...» Luego, ignorando el pecado, se murmuran: «Te adoro.» «Yo también te adoro.» «¿Desde cuándo me adoras?» «Desde siempre... siempre... Desde que te vi. ¡Ah! Sí; pero vamos a la oscuridad para adorarnos más.» «No... no... ¿No eres dichosa?» «Sí, sí, sí. Sólo que estoy triste.» «Es natural; cuando se ama, se está triste.»

El idilio entre Peleas y la esposa de su hermano prolóngase en escenas silenciosas. La más grande inocencia envuelve el más terrible peca-

do. Algo de lejano existe siempre entre esos dos cuerpos jóvenes, que se unen, que se buscan, que se aman. Los besos mismos son silenciosos y como incorpóreos.

Al fin Melisanda dice a su marido: «Ya no soy dichosa.» No le dice por qué. Pero le dice que perdió el anillo de matrimonio.

¡El anillo! Golaud la obliga a ir a buscarlo, a pesar de que la noche es profunda y la oscuridad completa. Peleas la acompaña. Y cuando vuelven, ambos tienen los ojos llenos de lágrimas. Pero Golaud no lo ve. Tampoco ve que Peleas, al pasar al día siguiente bajo el balcón en el cual Melisanda se peina, dice: «¡Toda tu cabellera me baña desde arriba, cual una onda de oro! La siento en las manos, en los labios, en el cuerpo. Me envuelve el cuello. ¡No abriré las manos esta noche, para que no se me escape lo que tengo en ellas!»

No ve esto, pero ve otras cosas, más tarde, el pobre marido, y en el acto coge a su mujer por los cabellos y la arrastra, loco de rabia, loco de celos, ante el viejo rey Arkel, que murmura: «Si yo fuera Dios, tendría compasión del corazón de los hombres.»

Golaud se calma.

En la noche, Peleas y Melisanda se encuentran, en el fondo del parque, en los bordes de la fuente. «No creí que fueses tan bella, tan bella—dice el amante—. Antes de verte, no había visto la belleza. Yo buscaba... por el mundo... buscaba. Y ahora he hallado la belleza, que eres tú... Te adoro...»

De pronto el marido surge de entre los árboles y mata a su hermano. Su mujer huye, herida también, y va a morir en su lecho. Golaud se inclina sobre su agonía, ansioso de saber si realmente fueron amantes, si realmente se poseyeron.

* * *

Maeterlinck da a las relaciones amorosas un origen fatal. «El amor—parece decir—, el amor antiguo, lógico, natural, sano, no existe ya.» Y luego agrega: «¿Qué es la simpatía o la antipatía que nos acerca o nos aleja de este o aquel individuo, de esta o aquella mujer? ¿A qué leyes obedecen esos sentimientos invencibles? Este es un campo de estudio mucho más interesante que el análisis de los casos pasionales en sí mismos. La verdadera psicología es la psicología trascendental que se ocupa de las relaciones entre alma y alma, y que no tiene nada de común con la psicología elemental. Una época vendrá en que nuestras almas vivirán sin ayuda de los sentidos.» Este modo de comprender la vida interior nos explica la intensidad obsesionante de sus idilios mudos, de sus escenas casi paralíticas, casi extáticas, en las cuales una angustia nerviosa nos oprime el corazón. Lo invisible interviene siempre en sus dramas. Allí está el Destino. Allí está lo inevitable. La esfinge ya no sonríe.

* * *

La primera obra de Maeterlinck es la célebre *Princesa Maleine*, a causa de la cual Octave Mirbeau comparóle con Shakespeare.

Como *procedé*, es, quizás, la más original. El balbuceamiento que inquieta, llena aquí escenas enteras. Oíd este diálogo:

«—¿En qué sueñas?

—Estoy triste.

—¿Estás triste?... ¿Y en qué sueñas?

—Sueño en la princesa Maleine.

—¿Qué es lo que dices?

—Digo que sueño en la princesa Maleine.

—¡Ah!... ¿En...?

—Sí... En la princesa Maleine.

—Yo soy la princesa Maleine.

—¿Tú la conoces... a la princesa Maleine?

—Yo soy la princesa Maleine.

—¿No eres Ugliana?

—Soy la princesa Maleine.

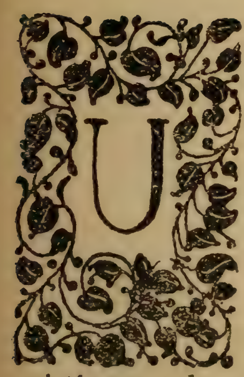
—¿Tú eres?... ¿Tú?... Pero si la princesa Maleine está muerta...

—Yo soy la princesa Maleine.»

Y, en efecto, la pobre princesita está muerta. La mató una noche, ahorcándola con sus propios cabellos de oro, la horrible reina Ana, querida del rey... La mató para que el príncipe, su novio, no se casase con ella y se casase con Ugliana.

La obra es alucinadora, no hay duda. Y el autor, seguramente, es un Shakespeare—un Shakespeare para marionetas.

LAS PRIMERAS OBRAS DE HENRY BATAILLE



N gran dramaturgo, el más grande tal vez de la fecunda Francia contemporánea, acaba de revelarse. La crítica de los periódicos —y esa otra crítica menos docta, pero no menos sincera, que vuela de labio en labio por las tertulias— lo han saludado con sorpresa. Y es que, para casi todos, este hombre, hoy popular, no existía ayer; de tal modo la notoriedad de los artistas raros es vana.

Henry Bataille, en efecto, antes de su triunfo ruidoso había ya producido una de las más notables obras de esta época. Como poeta es de los más dignos de estudio. Cada una de sus estrofas es una novedad. Abrid cualquiera de sus libros. Entre páginas de penumbra, calladamente, el alma de las cosas canta un himno balbuciente.

Son poemas para muñecas, para muñecas de corazones centenarios:

O ma lampe, ô ma pauvre amie,
Le temps n'est plus oû sous tes yeus
Sous ton froid regard de momie,
Les poëtes dévotieux.
Avec leurs muses d'élégie
Sanglotaient des sanglots frileux...
Triste nuit, de leur sang rougie,
Toi, pâle Muse aux doux yeux bleux,
Qui chantais à la pleine lune,
Tout est passé, comme le cri
D'un oisseau blessé dans la hune...
Ta pauvre robe a défleuri,
Fille des âmes solitaires...
Temps des romances, temps naifs
Quand les amants aux cimetières
S'en allaient pleurer sous les ifs...

* * *

Mas no sólo poemas misteriosos había ya escrito Henry Bataille. También habia producido obras dramáticas que fueron representadas raras noches, ante poca gente. ¡Cómo me acuerdo de aquella velada, ya lejana, en que la compañía improvisada de la Comédie Parisienne se atrevió a poner en escena, junto con un acto de Rachilde, las tres jornadas de *La Leprosa*. Los simbolistas mismos parecían extrañar que Bataille, el intimo, el suave, el silencioso lírico, tratase de alcanzar rui-

dosos éxitos de escenario. Y a medida que la acción se desarrollaba, lenta y grave, entre lejanías azuladas, bajo cielos legendarios, la impresión de que aquello no era sino un cuento delicioso, escrito en versos raros, acentuábase.

Ernoanik está enamorado. Quiere casarse. Su novia es la más linda muchacha de la aldea. Pero su madre le dice:

—¡No, en verdad, no te casarás con ella; no, en verdad!

—Madre—contesta el enamorado—, es justo que te escuche, te debo obediencia; pero si no me permites casarme, adiós alegrías de este mundo, adiós goces de la vida, y jamás, jamás, tomaré esposa; y verás perecer, ¡oh madre mía!, verás perecer el corazón que tú misma creaste.

La madre, a pesar de todo, concluye:

—¡No te casarás!

Y es porque la novia de Ernoanik, la linda Aliete, es una leprosa, hija de la leprosa Tili, que ha infestado al país entero con sus besos; pero el enamorado se echa a reír: ¿cómo va a estar enferma su amada siendo tan bella, siendo tan joven, siendo tan fresca? No, no lo está. Y abandonando a su familia, se marcha con ella a la cabaña de Tili. Allí se desarrolla la escena capital del drama.

—¡Dame tus labios!—suspira Ernoanik.

Mas la novia, que se sabe leprosa, y que está segura de que un beso suyo envenenará a su adorado, le rehusa la menor caricia. No le da sus la-

bios, porque no quiere darle su mal. No, no quiere, no quiere. Mil veces se jura que no se los dará. Sólo que, ¡ay!, la pasión es más fuerte que la bondad y más poderosa que las razones.

Maix je ne peux plus maintenant.
Ma bouche à beaux serrer les dents;
Je sens mon cœur qui s'en va de moi,
Mes baisers sortent, les baisers crient;
Le premier baiser veut sortir.
Je le sens là au bord de ma bouche,
Au bord de la sienne:
Je ne puis le retenir lâ,
Ayez pitie de moi. Marie
Mère du ciel, mère des Anges,
Mère du rosaire, mère chérie!»

Los besos salen de sus labios en cascadas de fuego. Y el amante, ya leproso y feliz, vuelve a la aldea, en donde la autoridad le pone el capuchón negro de los apestados y lo encierra en la casa maldita. Al desaparecer, sus postreras palabras son un himno de adoración sin reproches:

Le cœur que tu m'avais donné à garder,
Ma bien-aimée, je ne l'ai perdu ni distrait.
Le cœur que tu m'avais donné, ma douce belle,
Je l'ai mêlé avec la mien.
Quel est le tien? Quel est le mien?»

☞ Estos mismos sentimientos de pasión intensa animan la segunda obra dramática de Bataille, *Ton Sang*, que se desarrolla también en una at-

mósfera de leyenda, pero ya no de leyenda lejana, casi primitiva, sino de leyenda moderna y aun modernísima. En casa de los señores David vive una chica ciega, muy inteligente y muy linda. Uno de los dos hijos de la casa, muchacho robusto y sensual, la seduce y la hace su querida en secreto. La pobre se deja amar pasivamente. El otro chico, que es enfermizo, encuentra en ella la más dulce de las hermanas. «Es—dice Bataille—como si Marta tuviese dos dueños: uno, Máximo, a quien da su voluptuosidad, y otro, Daniel, a quien da su piedad.» Este segundo sentimiento la lleva hasta el sacrificio. La clorosis de Daniel exige que se le haga la operación de la transfusión de la sangre. Se necesita un ser joven, fuerte, sano, que quiera dar su savia. Ella se ofrece. Entonces, por un milagro, el que recibe aquella limosna viva necesita poseer a la que tan piadosa ha sido, y le ofrece su débil mano, asegurando que de no casarse se muere. «¡Tu sangre—exclama—, tengo tu sangre!... Tú no puedes verla correr por mis venas...; pero, ¡es tan extraordinario contenerla..., tan extraordinario, y tan dulce, y tan absurdo!... No sé qué frescura me invade. Hay como una primavera que circula en mí... Toca mi mano... Yo soy algo tú... ¡Ah, tu vida, la vida de tu carne está en mi carne!... Esta sangre me trae un poco de tu eternidad, de tu pasado, de tu presente, de tu porvenir!» Marta, para salvar a su amigo, acepta su mano. Van a casarse. Ya Máximo ha sido prevenido de que todo queda concluí-

do entre la que fué su querida y va a ser su cuñada. Por la noche, en el jardín familiar, han de firmarse los contratos. Las luces multicolor parpadean entre los árboles. Los violines cantan. Ella está allí, más bella que nunca. Está sola. Máximo se acerca y le dice algo en que hay cosas pasadas. Entonces Daniel, que escuchaba escondido, comprende el adulterio «anterior», y loco de celos se abre las venas. Quiere expulsar la sangre de engaño y de dolor que circula por su carne, quiere devolver el regalo trágico, quiere limpiarse... ¿No se devuelven las cartas cuando se rompe? ¿No se devuelven las joyas?... Es indispensable, pues, devolver también la sangre. Y gota a gota la savia se escapa, la savia ajena, con la vida propia.

* * *

Se puede, en rigor, decir que ni *Ton Sang*, ni *Le Lepreuse*, son obras «teatrales». Lo que no se puede es negar que sean obras «dramáticas». En una y otra hay una fuerza de emoción, una intensidad trágica que sólo Maeterlinck había logrado antes producir con iguales medios de suprema sencillez.

Pero, después de *Ton Sang*, el poeta parece abandonar sus gustos legendarios para acercarse a la realidad actual.

En *L'Enchantement*, obra que anuncia ya un deseo de modernizar para la escena su factura y

su fantasía, Bataille nos cuenta la aventura extraña e inquietante de una chiquilla que se enamora locamente del marido de su hermana, y que, furiosa por no poder pertenecerle, intenta suicidarse la misma noche de la boda. Salvada a tiempo, su hermana tiene la original idea de llevarse al domicilio conyugal a la niña histérica.

Bien pronto este *menage à trois* se convierte en un infierno: los esposos, para amarse, tienen que esconderse; pero la jovencita, enloquecida, no retrocede ante nada, y sus continuos ruegos amorosos consiguen hacer perder la cabeza al cuñado, que termina por besarla, como ella se lo pedía, aun a riesgo de perder para siempre a su querida mujer, cuyo corazón empiezan a lacerar terribles celos. Afortunadamente, el hombre vuelve en sí, y por medio de un oportuno viaje, que aleja a la niña neurótica, la terrible historia termina haciéndole adorar más a su mujer.

Después de *L'Echantement*, Bataille escribió *Le Masque*, obra fuerte, clara, humana, que merecía más éxito del que tuvo. Esta vez la acción se desarrolla en un medio familiar al autor. El héroe es un escritor, André, que engaña a su mitad, la deliciosa y melancólica Genoveva, con todas las mujeres que encuentra en su triunfal carrera de hombre a la moda. Genoveva, indignada al fin, se decide a romper su triste cadena, y para que su marido no tenga remordimientos, decide hacerle creer que ella también ha sido infiel.

«Así—piensa—no me llorará nunca.» Ante la

falsa revelación, André se encoleriza contra la mujer admirable que él trata de *gueuse*. Sin encontrar las palabras sinceras que pudieran haber impedido la mentira heroica, insulta al que le parece ser el cómplice de su mujer, al leal Félix. Luego viene el remordimiento. Luego, la tristeza. Ella, con el alma muerta, se va, y André, humillado, se queda. Al cabo de cuatro meses encuéntranse de nuevo en Niza. Entonces, ante la austera existencia de Genoveva, una duda deliciosa invade la mente del esposo... ¡Si no fuera cierto!... Y así como otros exigen la prueba de que no han sido engañados, éste exige la prueba contraria. ¿Cómo hacer? Genoveva se decide a llamar a Félix y le dice: «Sírveme de cómplice en apariencia; ven esta noche al saloncito.» Félix va en busca de André, le explica la situación y le aconseja que acuda en su lugar a la cita. En esta escena final, en que el marido contrito se arrodilla ante su esposa purísima y amantísima, hay una poesía infinita.

Si *Le Lepreuse* podía hacer pensar en Maeterlinck, ya el *Masque* no tiene analogía sino con las obras muy humanas de los Donnay, de los Hervieu. Es la vida misma, cruel y complicada, pero siempre vista por un poeta.

* * *

Los que conocen estas obras no pueden extrañar el último triunfo obtenido por Bataille. La nueva comedia es la continuación de las comedias

anteriores. Toda la emoción, toda la gracia, toda la fuerza, todo el encanto de *Maman Colibri*, existía en *La Lepreuse*, en *Ton Sang*, en *L'Enchantement*, en *Le Masque*. Pero como estas producciones eran ignoradas, la nueva ha sido una revelación. «¡Un gran poeta dramático ha nacido!»—exclaman los críticos—. En realidad lo único que ha hecho el gran poeta es mostrarse en plena luz, después de haber vivido largos años en la penumbra propicia a las más admirables soñaciones.

¡Mamá Colibrí! El nombre sólo tiene ya algo de ligero y algo de melancólico. Hay en él alas de pájaro y gravedades de maternidad. ¡Mamá Colibrí! Y desde el principio la vemos tal cual la habíamos adivinado, frívola sin vicio, sentimental sinceramente, y tan femenina que sería imposible serlo más. Con sus treinta y nueve años sonados, parece apenas la hermana mayor de su hijo Ricardo.

—¡Es una chiquilla!—murmuran sus amigos.

Lo es, en efecto. Ocupada durante toda su existencia conyugal en cuidar a sus «herederos», conserva su alma virgen de todo amor. Al contrario de la pálida Antigona, «niña con corazón de madre», ésta es una madre con corazón de virgen. Su marido ha sido un deber. En cuanto al amor... ¿Qué es eso? Y por un cruel azar, el que le hace sentir lo que es eso es un mozalbete imberbe compañero de su hijo, el *petit* Georges. Sin lucha interior se entrega a él, ¡tan lindo! Y apenas si, son-

riendo, se dice a sí misma de vez en cuando que hay entre ellos toda una existencia... Pero ¿qué es una existencia, qué es la vida misma, qué es el universo entero, cuando se trata de amar? Ella ama, ciega, loca, dispuesta a todo. Su marido no se ocupa sino en ganar millones. No hay, pues, por ese lado temor ninguno. La confianza es completa. Sólo que lo que el padre no ve, lo ve el hijo. La escena en la cual Richard se alza justiciero ante su madre, es de un atrevimiento dramático desconocido.

—Yo no tengo derecho a juzgarte—dice Ricardo—. No; un hijo no juzga a su madre... Nada tengo que ver en tu vida íntima... ¡Pero advertirte!... ¡Hace un mes entero que tengo ese secreto sobre el pecho, como una piedra! Y te juro que no saldrá de aquí, que mi padre..., mi pobre padre, no lo conocerá nunca..., no, nunca; no puede conocerlo. ¡Adiós!

La culpable, conmovida, pero noble, no miente. Llorando dice:

—Puesto que la suerte te ha reservado a ti y no a tu padre el terrible choque, ¿por qué huirnos hipócritamente?... Las explicaciones te las debo dar a ti...

—Ya sé, mamá, que mi padre no ha sido siempre un modelo de esposos..., que ha sido indiferente... y que ha tenido aventuras que hasta cierto punto podrían excusar...

—No, no... Una mujer no necesita excusas .. Yo no soy una niña... ¡Pero la vida vuela tan ver-

tiginosa!... Me parece que tú naciste ayer... Uno no sabe nada... Aún te veo niño, con tus bucles rubios sobre los hombros... No, no sabe nada uno. Yo no sé cómo ha caído en medio de mi vida eso tan terrible... Me casaron muy joven... Perdóname si te escandalizo, pero es la verdad... Mi primavera atrasa... Soy como esos pájaros que fabrican su nido cuando están cerca de la muerte... Cierra los ojos si no quieres ver esto... Ya yo sé... Aquí tengo un medallón, en el cual hay cabellos de mi madre, cabellos rubios, rizados y deliciosos, de cuando ella tenía veinte años...; me han chocado, me han ofendido siempre, porque creo sentir en ellos como un perfume de besos... Pero hay circunstancias...

—No, no; yo no tengo nada que excusar... Mi respeto es siempre el mismo... Mi madre es mi madre... Lo único que me ofende es el insulto a mi padre...; la traición del otro... No es posible de hoy más que yo soporte su presencia...

—No se trata de eso... Después de esta conversación no te impondré nunca la presencia de... de Jorge..., a menos que las circunstancias sociales..., y esto sólo para no despertar en tu padre sospecha ninguna... Yo voy a buscar valor..., fuerza...

—Tu vida íntima no me importa... Lo único que me corresponde, como hombre, es vengar...; no..., no hay venganza..., justicia... ¡Seré el justiciero!...

—¡Justiciero!... ¡Qué gran palabra!... ¡La ju-

ventud se embriaga con ella como con un filtro!... Escúchame: la situación es bastante penosa para que evitemos las frases vacías y vanas. Busquemos, por el contrario, en el fondo de nuestros seres todo lo que hay de razonable.

El diálogo continúa así algún tiempo. De pronto, ante la convicción de que Ricardo quiere batirse, la madre, hablando como amante y no como madre, exclama:

—¡Si lo matas eres un criminal!

Y Ricardo responde, triste:

—Ya veo que en este duelo lo que te inquieta no es mi vida...

No, en efecto. La que ama de amor voluptuoso, la que ama de locura, es más fuerte que la que ama maternalmente.

—¡Piedad!—exclama llorando—, ¡piedad!... ¡Es la única pasión de mi vida!

Luego, ante el espanto filial, murmura:

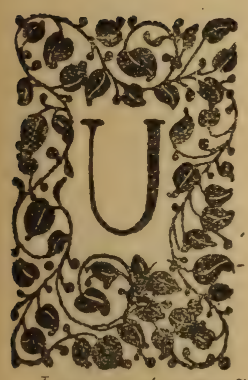
—No trates de comprender... No puede comprenderse cómo una mujer llega a extraviarse hasta el punto de dejar escapar gritos cual el mío ante su propio hijo... Hay algo que es una llama..., que es un incendio... Huye, huye..., déjame consumirme sola...

En este momento, el marido, el padre, aparece. Lo ha oído todo o ha oído algo. Basta. La escena, menos inquieta, es más neta. La esposa reclama su libertad. Abandona familia, hogar, sociedad, patria. Se aleja con su amante.

Y hela ahí viviendo en una ciudad de Africa con

Jorge. ¡Cuán dichosa es! ¡Pero cuán poco dura su dicha! Cada día ahonda una arruga en el rostro de la mujer madura y enciende un nuevo ideal en el pecho del adolescente. Al fin, una noche, en una fiesta, viendo un *flirt* en el cual Jorge estrecha la mano de una americana, su ventura se derrumba. Es una ruina sentimental. La pobre amorosa la acepta sin lamentos, agradecida siempre de los minutos de dicha intensa que ha recibido, mas dispuesta a no continuar un idilio roto. Con el alma vestida de luto, vuelve a París, no en busca de un marido que no fué nunca un amante, no en busca de un hijo que no fué jamás un niño, sino para recibir en sus brazos arrepentidos de abuela prematura al nieto que acaba de nacer, y que es el único que en el mundo no la desprecia.

CONFESIONES DE DRAMATURGOS



NO tras otro, los más ilustres dramaturgos franceses han expresado últimamente, en *interviews*, en cartas y en artículos, sus teorías sobre el arte que cultivan.

El primero, como es natural, ha sido Rostand. Siempre que se trata de teatros, el autor de *Cyrano* pasa delante. Esto a nadie le extraña.

Lo que sí extraña es el tono ligero, ameno, casi frívolo que ha dado a sus últimas declaraciones: «No trabajamos conforme a teorías — ha dicho —, sino conforme a instintos. Y trabajamos sin darnos cuenta exacta de lo que hacemos... Y está bien así... Porque los que hoy parecen retrógrados, hubieran asustado por lo atrevidos diez años antes. Las melenas revolucionarias de hoy, en cambio, serán las pelucas blancas de mañana.

Trabajemos, pues, dominados por el capricho, obedeciendo a la inspiración, dejándonos llevar del temperamento, sin tratar de saber *cómo* trabajamos ni por qué trabajamos *así.*»

¿Verdad que la página es deliciosa, de sencillez sonriente y de gracia caballeresca? Yo me figuro que *Cyrano* habría hablado de la misma manera, de encontrarse en el propio caso. Y por eso me extraña que Rostand la haya escrito. ¡Nos han dicho tantas veces que el poeta dichoso deseaba alejarse de todo la ciranesco! ¡Nos han repetido tan a menudo que su ideal es ser, de hoy más, severo, pomposo, académico!

* * *

Así, pues, Rostand no cree en las teorías. En cambio, otro muy famoso dramaturgo, Brieux, las venera. Hasta ha inventado (o reinventado) una, que se llama entre bastidores «la doctrina de la voluntad». Oídle hablar de ella: «Sé—dice—que en el teatro lo que el público prefiere es el espectáculo de una voluntad, y que, sin darse de ello cuenta, desearía que el dramaturgo fuese un *profesor de energía*. En cuanto una comedia contiene tal elemento de éxito, su fortuna está asegurada.

Tres piezas parecen, desde este punto de vista, perfectas al autor de las célebres *Avariés*, a saber: *Le Maitre de Forges*, de George Ohnet; *Le Tour du Monde en 80 Jours*, de Verne, y *La Veine*, de Capus. La primera de estas obras, en

efecto, hace ver dos fuertes temperamentos, dominados por dos ideas opuestas, y que luchan uno contra otro. Aquel marido y aquella mujer que desean dominarse, producen una impresión de energía. También en *Le Tour du Monde*, la fuerza del héroe es intensa. Fileas Fog quiere llegar, y como es un cuerpo robusto con un alma indomable, llega. Pero, ¿dónde está la lección de energía en *La Veine?* En esta obra deliciosa, la suerte ciega, el destino de la tragedia antigua, el poder oscuro del misterio, es lo único que trabaja.

Además, ante tal teoría, ¿cómo no recordar la belleza de *Peer Gynt*, obra maestra de Ibsen, en la cual lejos de verse una energía se contempla el caso más triste de debilidad moral?

Otra de las ideas de Brieux es que el autor dramático no debe ser sino el portavoz de la ciencia.

«Nuestro deber — dice — consiste en vulgarizar los pensamientos de los grandes sabios. Debemos seducir al público poniendo a su alcance los magníficos ensueños de los filósofos y de los sabios, convirtiéndonos así en propagandistas de la intelectualidad.»

En este punto, Brieux ha sido consecuente con sus ideas. Sus últimas dos obras no son sino lecciones de higiene social. Una de ellas, *Les Remplaçantes*, aconseja a las madres que no confíen sus hijos a nodrizas. La otra, que tanto escándalo hizo y que fué prohibida por la censura, *Les Avariés*, es una lección de medicina secreta.

* * *

Paul Hervieu desdeña la tragicomedia, y declara que de hoy más los géneros quedarán divididos. Por una parte, los temperamentos dramáticos nos harán llorar. Por la otra, los autores cómicos nos harán reír. Pero nada de dejar, cual en las piezas clásicas españolas, que el «gracioso» entre a interrumpir con chanzas y visajes los tristes discursos de la mujer que llora; nada de mezclar las lágrimas con las sonrisas. Y a los que recordando las teorías de Diderot dicen: «En el mundo lo alegre y lo trágico se mezcla», el autor de *Tenailles* les contesta: «No; no hay tal.»

En este punto, tal vez el único razonable es el viejo profesor que nos decía antaño:

—Si es verdad que la vida mezcla lo alegre con lo triste, no lo es menos que nosotros separamos ambas cosas. Los sentimientos, en efecto, no existen sino en nosotros. Ahora bien: cada vez que somos presa de una impresión violenta, alegre o triste, no experimentamos sino esa impresión y no otra. Por lo mismo que hay violencia hay exclusivismo.

Hervieu, como Brieux, pone en práctica sus principios. Sus obras dramáticas *(Loi de l'homme, Tenailles* y *Course au Flambeau)*, son verdaderas tragedias. Un crítico las ha llamado «tragedias vulgares». He aquí la respuesta de Hervieu: «Vulgares, sí. En ellas no hay angelicales figuras. Pero tampoco hay monstruosas fisonomías. Lo que he perseguido son tipos de humanidad media, que den sus razones de creer que hacen mal o

bien, impulsados por su instinto modificado por la educación. En todos mis dramas me he privado del indispensable personaje simpático, que desde la aurora del arte teatral constituye el regocijo del público.» Me parece que no se puede ser más franco.

* * *

Si Hervieu trata de modificar los géneros, François de Curel lo único que pretende es probarnos que no hay reformas posibles y que todo está ahora, poco más o menos, en el mismo estado que hace veinte siglos. «Leed todas las piezas escritas desde Sófocles hasta nuestros días —dice— y veréis que, como forma, son iguales. Nuestras conquistas en el teatro se reducen a poca cosa. Por mi parte, no veo sino la cuestión de las unidades, y ésta es una conquista material, debida a los progresos de la *mise en scene* y al arte de pintarse. Como antaño el comediante conser vaba toda la noche el propio rostro (el suyo), hubiera sido difícil al público aceptar que tuviera veinte años en el primer acto y sesenta en el segundo. De ahí nació la necesidad de la unidad de tiempo. Pero si, con hábiles cosméticos, nos aparece el personaje con aspectos diversos, nos dejamos engañar con gusto. Así, en *Niniche*, Judic ha podido, en el espacio de tres horas, ser hija, madre y abuela, sin chocar. Después de esto, no hemos conseguido nada, nada.»

Curel repite con energía la palabra «nada». Empero, más adelante, tiene que confesar que los dramaturgos han llegado a conseguir que el público les permita no hacer uso de convencionalismos antiguos. A mí me parece que esto es ya mucho, y que justamente en ello estriba toda la evolución moderna del arte dramático, gracias al cual podemos, al fin, contemplar escenas sencillas y reales en los teatros. El mismo Larroumet ha tenido que inclinarse hacia esa verdad, diciendo, en uno de sus últimos folletines, que el esfuerzo actual para crear un arte veraz y palpitante de vida es muy meritorio.

* * *

Entre los que más han trabajado por la realidad en el teatro, uno de los primeros es Alfredo Capus, cuya *Veine* tuvo, en París, un éxito igual al que *Cyrano* alcanzó en el mundo entero. Pero su labor revolucionaria se reduce a la práctica. En teoría es un escéptico completo que no cree ni en el progreso, ni en la reacción, ni en nada de lo que sus colegas discuten violentamente. «Se habla mucho —dice —de la sustitución de la comedia de intriga. ¿Es acaso esto seguro? Los contemporáneos de Scribe, y Scribe mismo, veían en sus comedias un reflejo de las costumbres de su época. Si la intriga se ha simplificado, es quizás porque nuestro público ve las piezas con menos atención. Y además, ¿estamos por merced seguros de que en las come-

dias de intriga lo que seducía era la intriga misma? El espectador ve lo que sucede, sin hacer esfuerzos por llegar a una idea general. Si la cosa le gusta, aplaude. Y eso es todo.»

Otra vez, contestando a un repórter, acentuó aún más su modo de pensar y dijo:

—Hay mil maneras de casar a una niña; pero en el fondo siempre es una niña a quien casan. La forma misma no cambia sino porque las costumbres cambian. El teatro representará siempre lo mismo, porque los hombres hacen siempre lo mismo. Nuestros hijos harán lo propio que nosotros. Para que cambie el teatro, sería necesario que cambiase el hombre, y ya usted calcula el número de siglos necesarios.

Creo que el propio Courteline es menos escéptico en lo tocante a progreso.

* * *

El autor de *Demi-Vierges* no ha respondido, en estos últimos meses, a ningún repórter. Recurriré, pues, a mis recuerdos personales, repitiendo lo que me dijo cuando, a raíz del triunfo de su drama, fuí a verle. Oídle:

—Las reformas son necesarias, pues ya las convenciones y las falsedades nos dan asco. Pero no hay que creer, tampoco, que puede hacerse un corte radical. El «cuadro» debe persistir, lo mismo que la mentira psicológica que obliga a los personajes a no hablar sino para explicar su pro-

pia alma dentro de aquella acción... Más todavía, y esto le espantará a usted: ¡el monólogo debe vivir!...

Sin duda mi rostro expresó el espanto temido, pues Marcel Prévost me dijo:

—Eh, no crea usted que debe vivir cual los románticos lo crearon. No. Hay que humanizarlo. Pero es indispensable... porque de lo contrario hay que dejar el escenario vacío o que dejar siempre a los personajes acompañados... Y en la vida hay momentos en que uno está solo... Y en esos momentos uno habla consigo mismo... sin pronunciar... Lo malo es que un ser le diga a su alma cosas en verso. ¿No es verdad? ¿Se ha hablado usted a sí mismo en alejandrinos? No...

—En efecto. Pero yo soy como Barrés. Yo no he hecho nunca un verso.

Prévost sonrió con su sonrisa seria y prosiguió:

—Eso es... Hay que modificar el monólogo dándole el estilo que le conviene, un estilo nervioso, entrecortado, descosido, incoherente... Esta es la gran cuestión: el estilo. Es neceserio abandonar el estilo teatral, aun sin llegar al verdadero de la vida, pues en trágicas circunstancias en que un hombre no habla, sino que calla y sufre, el dramaturgo tiene que hacer hablar al hombre. De lo contrario, no habría drama. ¿No le parece a usted?

Supongo que le dije que sí; que sí me parecía.

* * *

En cambio no me ha parecido la carta de Donnay a la *Revue Bleu*.

—¿Mi método?—dice en sustancia . Evidentemente debo tener uno, puesto que trabajo; aunque no sea más que el de no tener ninguno. Así, pues, cojo un asunto, casi siempre una historia de amor, porque la grande, la única preocupación del hombre y de la mujer es el amor, como dice el señor Izoulet. Pienso en esta historia: las figuras van «dibujándose», los caracteres se van precisando, la idea de las escenas se me aparece con fragmentos de diálogos. Lo más importante es encontrar el nombre de mis personajes. ¿No ha dicho alguien que nombrar una cosa es crearla? Nunca hago lo que se llama un escenario. Y evito las falsas entradas, las falsas salidas, los monólogos, las *tiradas*.

No me ha parecido esta respuesta, porque creo que si hay un dramaturgo que puede hablar de su arte con autoridad, es Donnay, el hábil, el docto artista que, con *Amantes* y *La Dolorosa*, hizo entrar la vida verdadera en la escena.

Así, me acuerdo que en otro tiempo, cuando aún no era célebre, solía, en las largas veladas del *Chat Noir*, entre dos copas de aguardiente de Nantré, explicarnos sus verdaderas ideas sobre el teatro. ¡Cómo argumentaba, Dios mío! ¡Con cuánto ardor complacíase en destruir todo lo existente!

—Ese teatro que existe desde hace siglos es absurdo—gritaba—. Las mujeres no son siempre virtuosas, los hijos son, a veces, más respetables

que sus padres, y las cocotas, tan despreciadas, son mujeres como las demás, buenas, tiernas, amantes. Yo voy a hacer dramas con cocotas de verdad, ya lo veréis.

Y en efecto, lo vimos. Vimos en sus *Amantes* a una cortesana rica, favorita de un banquero, enamorarse de pronto, con toda su alma, de un chico cualquiera. La vimos llorar. Y lloramos con ella, porque sentimos que sus lágrimas eran tan reales como sus palabras balbuceantes, entrecortadas, sin pompa.

¡Oh, la lengua de los autores dramáticos! Donnay tonaba contra ella en nuestro cafetín oscuro y prestigioso.

—Es inadmisible—decía—, es completamente inadmisible que un hombre, en momentos supremos de amor o de dolor, hable con metáforas y con perífrasis. Lo único elocuente en tales casos, son los ayes, los «te adoro», y otras palabras más violentas, pero no más largas. La única lengua que deben hablar los personajes es la que se habla en la vida. Las comedias deben ser escenas sencillas de la existencia cotidiana, unidas con bastante habilidad para constituir un conjunto armónico.

• * •

Y no sólo Donnay ha perdido su antiguo entusiasmo doctrinario. También Lavedán. He aquí, para terminar estas desordenadas notas, su última declaración a un periodista:

—No tengo sistema ninguno y admiro a los que de veras pueden tener uno. Me aplico solamente a observar y a poner en escena personajes tan reales como me es posible, evitando las fórmulas muy usadas. Pero obro así, se lo aseguro a usted, porque así comprendo mi arte, y sin tener intención revolucionaria ninguna. Tampoco me preocupa la influencia que puedan tener mis comedias.

EL DANDISMO DE BALZAC



os hace falta un tratado de la elegancia masculina», dijo hace apenas dos años uno de los más ilustres escritores franceses, a quien los crímenes contra el gusto suelen hacerle perder la serenidad. Y en cuanto los editores oyeron la frase, apresuráronse a buscar entre los jóvenes maestros de bien vestir uno por lo menos que consintiera en quitarse el frac durante algunos meses para escribir, a la luz de la lámpara estudiosa, las doscientas páginas de la Biblia Suntuaria. El primero a quien se le hicieron proposiciones halagadoras fué, naturalmente, el exquisito, el sutil, el impecable Marcel Boulenger, cuyas crónicas del *Fígaro* son como notas dispersas para un código futuro de todos los dandismos. Luego le llegó el turno a otro Boulenger, Jacques,

autor de un maravilloso tomo sobre el siglo de Luis XIV. En seguida los editores se dirigieron a André de Fouquieres, a Georges Maurevert, a Georges Casela, a Fernand Vanderem... Pero ninguno de ellos quiso aceptar la misión de legislar sobre tan ardua materia. Entonces uno de los libreros más atrevidos dirigióse a un extranjero, autor de una *Psicología de la moda femenina*, y le dijo:

—¿Se atreve usted a escribir un libro igual sobre la moda masculina?

El extranjero contestóle:

—No.

Y como el editor insistiera, abrió su obra anterior y le indicó una página, que reza, más o menos:

«La moda masculina no existe, o mejor dicho, la elegancia masculina no tiene nada de artística. No existiendo suntuosidades en nuestro atavío, no puede tampoco existir fantasía. Y ¿qué es la elegancia sin la fantasía?»

El editor se marchó, y no encontrando a ningún literato moderno capaz de sacarlo de apuros, se fué derecho a la Biblioteca Nacional e hizo copiar el célebre manuscrito de Balzac, titulado *Traité de la vie élégante*, y del cual nadie sabía sino el título. Yo acabo de recibir ese tomo resucitado, con una dedicatoria que dice: «Para que vea usted que la elegancia masculina existe, a pesar de lo que piensa el autor de la *Psicología de la moda*.» Y como el autor de la *Psicología de la*

moda no piensa que la elegancia no existe en el hombre, sino que no es una elegancia artística, me he apresurado a contestar a quien me manda el tomo de Balzac, explicándole mis ideas sobre el dandismo. En otro tiempo, en tiempo de Brummel, el dandismo, si hemos de dar crédito a Barbey d'Aurevilly, era tan discreto que nadie notaba en el *dandy* nada que pudiera llamar la atención. El *dandy* pasaba por entre las multitudes elegantes sin que la gente reparase en él. Como el arte de los griegos, el de los *dandys* consistía en un perfecto equilibrio de matices y de líneas que hacían creer en una espontaneidad casi inconsciente. A un brummeliano puro no le faltaba nada, no le sobraba nada. Nada en él chocaba. Nada atraía. Nada era siquiera notable, ni siquiera visible. Los profanos pasaban junto a él sin darse cuenta de que estaban al lado de un ser maravilloso, cuyo traje y cuyo continente eran obras maestras. Pero todo aquello, ¡ay!, ya no existe.

Hoy el *dandy* es sencillamente el caballero que obedece con ciego entusiasmo a los caprichos de la moda y busca el medio de llamar la atención con su traje, con su sombrero, con su calzado. Los que usan las levitas más ajustadas y las botas más largas, los que se ponen sombreros de mil y un reflejos, los que llevan el bastón cual un cirio, los que ostentan las claras corbatas con orgullo y se mantienen dentro del chaleco blanco como en una armadura, los que con ostentación viven preocupados de sí mismos y de su sastre,

esos son los *dandys*. ¿Me decís que la palabra está mal empleada y que semejantes caballeros pueden llamarse lechuguinos, currutacos o petimetres, pero *dandys* jamás? Puede ser... Sólo que por mucho que un grupo se empeñe en probar que no son los señoritos de *Chez Maxim's*, ni los vejestorios del Bosque, ni los caballeros del Foyer de la Danse, los que se crean un diploma de dandismo, la gente seguirá llamándolos siempre *dandys*. Y a estos *dandys* cosmopolitas, os lo aseguro, poco les importa parecerse a Brummel. Lo que quieren es parecer figurines...

Id a decirles:

—He aquí un «Tratado de elegancias masculinas» escrito por Balzac; leedlo, meditadlo, aprovechadlo.

Id, y os contestarán:

—Nosotros no leemos esas cosas.

En realidad, los *dandys* modernos no leen nada. No tienen ni tiempo ni humor. Vestirse, arreglarse, mirarse, pulirse, peinarse y perfumarse, toma la mitad de su vida. En cuanto a la otra mitad, ¿en qué van a emplearla si no es en hacerse ver? Las mujeres más instintivamente coquetas se engalanan, aun cuando estén convencidas de que no ha de verlas nadie, y las historias de prisioneras que se pintan en los calabozos oscuros son conocidísimas. Los hombres, no.

«Cuando Chateaubriand no salía y no recibía —dice Sainte-Beuve—ni siquiera se hacía afeitar.» Y como Chateaubriand son los demás,

todos los demás, los grandes y los chicos, los burgueses y los aristócratas, los pobres y los ricos. Yo no lo digo en son de censura, No siendo ni un moralista ni un sociólogo, poco me importa que haya toda una categoría de seres humanos cuya existencia sea inútil al mundo. Lo único que les reprocho es que empleen tanto esfuerzo, tanto trabajo y tanta paciencia en cultivar las líneas más horribles que la fantasía ha podido crear. Porque no hay duda de que mientras más «elegante» es un traje de hombre, más feo es. En esto todos están de acuerdo. «Nos vestimos como espantajos» —escribe Lemaitre. Y luego, para excusarnos de nuestra fealdad, agrega: «La uniformidad práctica de la vida viril se opone a la policromía y a la diversidad de formas de la moda femenina, estableciéndose así de un modo exterior esta verdad eterna: que el hombre ha nacido para obrar y la mujer para gustar.»

Otro gran psicólogo, Marcel Prévost, interrogado un día sobre este mismo tema, contestó: «La *toilette* femenina es muy linda y muy incómoda, mientras la *toilette* masculina, muy fea, es muy cómoda.» En principio, efectivamente, esta es la gran excusa: la comodidad.

Para una existencia cual la de nuestro siglo, muy activa, muy febril y muy laboriosa, un lindo traje sería un estorbo. ¿Os figuráis, por ejemplo, a un banquero de Londres o de París vestido como un caballero de los que tanto admiramos en los cuadros antiguos, con ropilla de terciopelo

granate, mangas de encaje con pendientes, botonadura de pedrería, jubón de seda aceituna y gregüesco de acuchillados blancos y rojos, cuello vuelto con cordoncillos, un joyel al pecho y daga de empuñadura de pedrerías al cinto?... No, de seguro. Pero aun aceptando, como tenemos que aceptarlo, la tiranía del pantalón, que es antiestético y verdaderamente cómodo, ¿por qué dar al resto de nuestra *toilette* formas horribles e incómodas? Los únicos que saben aún vestirse de un modo «cómodo» de verdad, son los artistas del Barrio Latino y de Montmartre, pues en sus trajes de terciopelo hay amplitudes que dejan libres los movimientos.

En cambio, veamos a un *dandy* de los que se someten a la disciplina de la elegancia exagerada, y en el acto nos daremos cuenta de que no se halla más a sus anchas dentro de su frac que una mujer bonita dentro de su traje *fourreau*. El menor movimiento brusco, en efecto, arrugaría la pechera rígida; una inclinación amplia haría estallar el chaleco ajustado; un ademán de entusiasmo o de cólera desarticularía las mangas. ¡Y si al menos este sacrificio estuviese recompensado por un poco de gracia! Pero lo cierto es que mientras más *chic* es un vestido de hombre, más se acerca a la perfección en el horror. Un *veston*, un «saco», es siempre aceptable, pues tiene una forma lógica y armoniosa. Una *jaquette* también tiene su ritmo y su garbo cuando no es ni muy estrecha ni muy larga. Una levita, en fin, puede

llegar a parecer, si no es ridícula, una clámide moderna. ¡Pero el frac, Dios santo, el frac!... Yo confieso que no he visto nunca a un hombre con frac sin sentir ganas de reír. Por mucho que hago no me acostumbro a esa prenda híbrida y negra que se compone de una chaquetilla de torero y de una cola de clown. Yo mismo, cada vez que endoso mi *habit de soirée*, y eso suele sucederme cotidianamente, ¡ay!, en la estación teatral, cada vez, indefectiblemente, me siento como humillado.

—Hay que aprender a llevarlo—me decía Jean de Witty.

En realidad, nada de lo que es elegancia se aprende. Ya Balzac escribió hace sesenta años su célebre frase: *un homme devient riche; il naît élégant;* y desde entonces acá nada ha cambiado en el vasto universo de la moda. El rico se hace, el elegante nace... Pero no hay que confundir al elegante con el *dandy*. El *dandy* también se hace, con mucha constancia y mucha aplicación, con mucho tiempo de sobra, con mucho dinero, con mucho deseo de llamar la atención, sobre todo. Y he aquí el punto en el cual el libro de Balzac no puede interesar a ninguno de los caballeros de los figurines. «Si la gente se fija en vosotros es que no estáis bien vestidos: estáis demasiado bien vestidos, lo que es peor que estar mal vestidos. El verdadero hombre de gusto debe pasar sin ser visto. Su triunfo consiste en ser a la vez vulgar y distinguido. El cuidado excesivo de la *toilette* es

quizás peor que el excesivo descuido. Exagerar la moda es convertirse en caricatura.» Toda la doctrina balzaciana, que es la teoría brummeliana puesta en axiomas, está en las líneas anteriores. «El dandismo que trate de llamar la atención es caricatural»—he ahí la máxima que debiera inscribirse en la puerta de los grandes sastres. Aprendiéndola de memoria, nuestros contemporáneos llegarían a convencerse de que la elegancia actual es exagerada con sus fraques demasiado largos, con sus pantalones demasiado anchos, con sus chalecos demasiado ceñidos y con su horrible chistera.

—Sin embargo—me dice alguien—, lo que Balzac nos enseña en las líneas antes transcriptas no es sino la moderación. Algo más práctico debe haber en su libro, pues de lo contrario no respondería a su título de *Tratado de la elegancia*. Los consejos para lograr ser elegantes, eso es lo que nos interesa.

En efecto, eso sería lo más interesante. Pero eso no existe. Eso no puede existir desde el instante en que Balzac mismo proclama que el hombre rico se hace y el hombre elegante nace. Porque para el gran novelista la elegancia no es una cosa exterior, sino un encanto que emana de toda la persona, algo de misterioso que los sastres y los peluqueros no pueden darnos, una especie de don armonioso. «El poder magnético es el gran objeto de la vida elegante. Para conquistarlo debemos emplear todos los medios; pero será siempre en

vano, porque ese poder de elegancia sólo reside en el alma.» Ya lo veis...

Y ahora decidme si los escritores a quienes los editores le pedían un libro sobre la moda masculina no tenían razón en contestar:

—Eso no existe... o si existe, no es una cosa divina e impecable como la moda femenina... Eso no es más que un arte de figurines para los desocupados que hoy se hacen llamar *dandys*, y que exageran las líneas, y que encuentran su gloria y su gozo en llevar el frac con las solapas más anchas que los demás mortales... Eso no tiene ni la fantasía de los trajes de antaño, que eran verdaderos poemas de sedas, de encajes y de joyas, ni la sencillez del vestido futuro que sueñan los higienistas y los *sportsman* y que no será sino un envoltorio elástico... Eso no es arte sino en lo que la sastrería tiene de artístico... Eso, en fin, no tiene ni filosofía ni estética, puesto que el sombrero de copa y el *habit* de ceremonia existen siempre, a pesar de ser ilógicos y espantosos.

Junio 1909.

LAS SIBILAS DEL BULEVAR



STAMOS en el tiempo de la quiromancia y de las quirománticas. En cada esquina hay alguna sibila misteriosa... Cada barrio tiene su antro predilecto... Cada clase social proclama con energía sus preferencias por uno de los sistemas adivinatorios en boga.

* * *

Allá arriba, en Montmartre, en el centro del amor y los amores, de todos los amores, la quiromancia florece como una planta indígena. En los cafés nocturnos, a la hora en que las pupilas comienzan a dilatarse extrañamente, las enigmáticas señoras veladas suelen acercarse a las mesas de mármol para ofrecer sus servicios a las que tienen inquietudes y esperanzas. Por cinco francos cualquiera puede saber si morirá joven, si será rica, si será amada.

—Esta línea—murmuran las sibilas—es la línea de Saturno...

—¿Y la línea del corazón?—pregunta el amante, que sigue atento el examen de la diestra adorada.

—No se distingue bien...

No es fácil, en efecto, encontrar en esas manos pulidas y perfumadas la pobre línea del corazón. Líneas de caprichos, de fantasías, de pasiones, de delirios, de martirios, eso sí. Pero la buena, la dulce raya blanca que indica el amor burgués, no... Las manos, como las fisonomías, deben modificarse en ciertos medios. Una mano que se estremece en una perpetua fiebre de placer y de deseos, y cuyo contacto enciende en las manos inocentes los fuegos del más divino vértigo; una de estas blancas y herméticas y crueles manos que estrujan del mismo modo un pañuelo de encajes que un alma de ensueños; una mano que es la de Manon, en una palabra, posee, de seguro, en sus redes sutiles, muchas líneas que no existen en las manos aldeanas.

* * *

La reina de las sibilas parisienses, todos lo saben, es, hoy por hoy, la famosa madame de Thèbes.

Los potentados se inclinan ante ella, llenos de respetuoso temor. Ella es, para el pueblo de los que creen en las ciencias misteriosas aplicadas a

la vida corriente, una divinidad tenebrosa. Los pensadores mismos se detienen al verla, recordando, sin duda, que dos de los espíritus más eminentes de la Francia del siglo XIX, Alejandro Dumas (hijo) y Ferdinand Brunetière, la distinguieron con su amistad y la honraron con su clientela. Dumas, especialmente, tenía por la quiromántica una simpatía y una admiración extraordinarias.

—Todo lo que me ha anunciado—solía decir en los últimos años de su vida—, todo, hasta lo más insignificante, todo, todo se ha realizado con la más escrupulosa exactitud.

En cuanto a Brunetière, nadie ignora su aventura. Una tarde, en cierta tertulia literaria, el docto y agrio crítico encontróse con la sibila aristocrática.

—Permítame usted que examine su mano—díjole madame de Thèbes.

—¿Para qué?—exclamó el escritor—. Yo no creo en eso.

—No importa... Aunque usted no crea... por darme gusto...

—Sólo por darle gusto, pues...

Y la consulta comenzó ante un grupo de damas curiosas y escépticas. Línea por línea la diestra fué analizada. «Esto significa tal cosa... Esto indidica tal otra cosa... Esto anuncia lo de más allá.»

Al cabo de media hora, muy serio, Brunetière murmuró:

—Nunca nadie ha hecho un examen psicológico tan exacto de mi vida y de mi carácter.

—Eso no es todo—contestóle la sibila—. Además de su alma, veo en este momento su porvenir... Veo que usted será director de algo muy importante: de un Ministerio o de un periódico... No sé de qué a punto fijo... Pero eso, sí; veo el signo de dirección... Y veo también un uniforme glorioso que un sastre está cortando para usted... Un uniforme de general, de almirante, de magistrado, no sé de qué... Un uniforme que indica el más alto grado en algo...

Esto último hizo sonreír a Brunetière. Sin embargo, pocos meses más tarde un incidente inesperado e inverosímil determinó que la dirección de la *Revue des Deux Mondes* le fuera encomendada. Después de esta dirección, vino la elección a la Academia, y la casaca de palmas verdes, y el espadín tradicional, y el sombrero de dos picos con su pluma de general.

* * *

Todo está en el método... Ella misma lo dice. La experiencia no es nada... La ciencia experimental, nada tampoco... La Filosofía, menos que nada... Lo único perfecto, lo único invariable, lo único infalible, lo único venerable, es el ocultismo metódico. Fuera del ocultismo, no hay salvación. Oíd las palabras definitivas e intraducibles:

«Ne vous laissez pas intimider par les informations scientifiques. Nous vivons dans l'ignorance

et l'hypothèse. L'occultisme tel que je le conçois est seul supérieur en certitude à tous les systèmes des savants. Ces systèmes changent sans cesses. Tous les trente ou quarante ans, la physique et la chimie n'ont plus les mémes bases, leurs principes établis ne son plus reconnus exacts.

L'occultisme chiromancique, lui, ne varie pas. La classification des ètres, des influences et des prédestinations se perpétue de siècle en siècle, inmuable, et l'observation en confirme la permanente vérité.»

Sólo que este ocultismo no tiene nada que ver con las prácticas mágicas de los brujos antiguos o modernos. Madame de Thèbes es una quiromántica y no una maga. Las líneas de la mano: he ahí su única cábala.

—Pero—os oigo preguntar—, ¿cómo puede ver las líneas de la mano de una nación entera?

De un modo muy sencillo, a saber: viendo las líneas de las manos de muchos ciudadanos de ese país. Con cuidado escrupuloso forma un grupo de individuos de igual raza, y luego, uno por uno, los estudia del modo que ella misma explica en las líneas siguientes:

«La divination, ou pour parler plus simplement, l'étude psychologique et physiologique d'un être par les règles de la chiromancie, est d'un exercice pénible et qui laisse souvent le cerveau épuisé.

Le mécanisme d'un examen est simple.

Dés l'entrée, je classe provisoirement et d'intuition, la personne qui paraît. Elle s'assied.

Je prends ma joupe, et sous une lumière satisfaisante je considére les mains.

D'abord celle du destin, la main gauche, puis celle de la volonté, la main droite. En même temps j'ausculte la main. Je constate l'état de santé, si elle est douce ou rude, aride ou souple, pâle au colorée, puis j'examine la forma générale, l'aspect d'ensemble et enfin le détail des doigst, des paumes, du poignet. C'est tout un monde une main! Neuf fois sur dix je sens de l'émotion, de l'angoisse chez le sujet qui est devant moi. Je rassure, je souris, je m'interromps, je dis des banalités; puis l'alarme un peu dissipée, je reprends ma terrible loupe et enfin je réponds. Je suis la pythonisse sur son trépied.»

Después de meditar sobre estas palabras capitales, que no me atrevo ni a glosar ni a traducir por temor de que pierdan, al pasar del francés al castellano, algo de su valor, las predicciones, que a primera vista me habían parecido poco importantes, toman un carácter trascendental. Impresionado por la infalibilidad de la adivinación moderna y eterna, en efecto, pienso que todo aquello que leído superficialmente no es sino el resultado de cálculos de probabilidades, truécase, en cuanto se adquiere la fe ocultista, en presagio casi divino.

—Todo es la fe—murmuran los que creen.

* * *

Además, como los hombres más ilustres han dado el ejemplo, el pueblo no hace más que seguirlo.

Porque, aunque parezca mentira, la primera clientela de la sibila, lo que le dió su fama, lo que estableció su realeza, fué la de los pensadores, la de los sabios, la de los artistas, la de los intelectuales, en una palabra. El mismo Renán, según parece, penetró un día en el antro y expuso su mano de abad aristocrático a la curiosidad del lente cabalístico. Su testimonio, sin embargo, debe de haber sido poco halagador, o por lo menos poco entusiasta, ya que la sibila no lo invoca nunca. Dumas hijo y Ferdinand Brunetière, en cambio, exclamaron desde el principio:

—¡Acudid, acudid! Este es el templo de las verdades.

Y tras ellos, todos los escritores, todos los dramaturgos, todos los artistas, todos los actores, todos los poetas, han acudido, en efecto, con mayor o menor convicción, pero con igual curiosidad. La convicción antigua de que sólo las mujeres y los enamorados recurren a las brujas, es hoy muy falsa. Sin duda la clientela femenina es siempre muy importante para las vendedoras de horóscopos, y la misma madame de Thèbes lo confiesa cuando escribe: «Mi principal clientela es femenina. Pero es seguida, agrega:

«Evidemment j'ai toujours plus de visites féminines que de visites masculines. Mais on serait

bien surpris si je dénombrais et classais mes visiteurs marculins. Je ne sais pas si les esprits forts sont bien persuadés de l'inexistence de la science que je professe; je suis, quant à moi, absolument certaine de l'inexistence des espris forts.»

* * *

Ya la oís: son las clases superiores de la sociedad las que van en busca de consuelos misteriosos al antro de la sibila. ¡Cuánta razón tiene ella para no creer en los espíritus fuertes! Los Paul Adam, los Víctor Margueritte, los J. H. Rosny, los Octave Mirbeau, los León Daudet, los más serios y los más grandes, en fin, han tenido su hora de debilidad. ¡Qué digo! El mismo Emilio Zola, tan enemigo del ocultismo, dejóse un día tentar por el Demonio de lo desconocido, y abrió, inquieto, su ruda diestra de apóstol de la ciencia y de la razón ante la sacerdotisa del misterio.

—Aquí tiene usted la fotografía de su admirable mano, de líneas francas y fatales—exclama con orgullo madame de Thèbes.

Y luego, cuidadosamente, va sacando de un armario otras fotografías quirománticas.

—Esta—dice—es la mano de Sarah Bernhardt, tan fina, tan sensible, tan nerviosa... Esta, la de Cristina Nilson, que es un modelo de calma y de voluntad firme... Esta, la de Anatole France, cardenalicia y sensual... Esta, la de Eleonora Duse, un verdadero mapa de sensaciones profundas y

de facultades casi divinas... Esta, la de madame de Noailles, aristocrática y atormentada...

Todos, en efecto, un día u otro, van hacia el antro de la avenue Wagr ampara interrogar a la esfinge. Todos, en un momento grave, en una hora de pena o de pasión, vuelven los ojos hacia el trípode humeante como hacia una tabla de salvación. Todos cambian, aunque no sea sino una hora en el curso de la existencia, la sonrisa del escéptico por la crispación de la inquietud.

* * *

—Todos—murmura con visible vanidad madame de Thèbes—. Todos... Los mismos reyes...

—¿Los reyes mismos?...

—Sí...

—Pero, ¿qué reyes?

Hasta hoy la sibila no había querido nunca hablar claramente de su clientela augusta. A los que le preguntaban si realmente había sido llamada por el zar, por el káiser, por su majestad católica, por el sultán o por el cha, contestábales de un modo vago y enigmático, invocando la disciplina de la discreción indispensable en su estado. Pero ahora, temerosa, sin duda, de que su respeto del secreto profesional sea tomado por ignorancia, acaba de confiar a la imprenta, no la confidencia de sus regias relaciones, pero sí la afirmación enérgica de que su clientela coronada existe.

«¡Eh oui!—escribe—. Ce petit appartement de l'avenue de Wagram auquel je reste fidele par attachement, puisque j'y ai été et que j'y suis heureuse, a eu l'honneur de plus d'une visite majestueuse. Le Protocole n'en a rien su Espérons-le du moins.»

* * *

Además, para consolarnos a nosotros, pobres mortales que nos pasamos la vida envidiando a los príncipes aun en lo que tienen de menos envidiable, nos asegura que entre la mano de un monarca y la de un pobre hombre, no hay diferencia ninguna para el repartidor de las líneas fatales. Hay manos reales que indican la felicidad, como las hay que indican la desgracia. ¡Y qué decir de las almas de los gloriosos portacetros! En la intimidad del antro sibilino nótase que, si no son las más infelices, por lo menos son las menos quietas. Si un buen burgués pudiera comparar su propia tranquilidad interior con la zozobra de los hijos de los grandes conquistadores de tierras, de seguro en vez de tenerles envidia les tendría lástima. «Una preocupación obsesiona a los reyes — dice madame de Thèbes — y eso he podido comprobarlo en todos mis experimentos: es la preocupación de la muerte posible, que para ellos tiene una importancia que los demás mortales desconocen. ¿Debe buscarse en esto la principal causa de las visitas regias que recibo yo? Sí.» Así

pues, entre los soberanos vivos no hay uno sólo que tenga la alegre «insouciance» de un Enrique IV. Todos, por el contrario, llevan algo de angustia en el pecho. Todos son iguales en sus temores.

—Y no sólo en eso — dice la sibila para terminar.

—¿En qué más?

— En su falta de grandeza genial. Entre todas las manos augustas que he examinado, no he visto una sola que me haya parecido revelar un destino magnífico. En ninguna he descubierto la marca de Marte. Aun en la diestra del káiser, el signo de Mercurio domina. Sólo una mano, la de un monarca de los Balcanes, se parece a la de los conquistadores sorprendentes.

—¡Pobres reyes nuestros!...

* * *

Verdad es que la gente del pueblo, que no sabe toda la poesía que puede haber en unas líneas azuladas, se ríe de la ciencia aristocrática de madame de Thèbes.

—Es una farsa—exclaman, contemplando con burlas las hondas e intrincadas arrugas de sus ásperos dedos.

Además, los pobres tienen memoria, y recuerdan que mademoiselle Marthe Passerian Desbarrolles ha encontrado dos casos de personas que no poseen ni la menor traza de línea de vida, y

que, no obstante, han llegado a edades respetables.

* * *

Los naipes, en cambio, no engañan nunca. Son una antigua ciencia. Siglos tras siglos, el mundo ha podido estudiar sus arcanos. Su manejo es cosa que se aprende, lo mismo que las matemáticas, en libros donde hay más cifras que letras. Sus principios son inmutables. Hoy, como ayer y como siempre, los bastos son el fuego, las copas el aire, las espadas el agua, los oros la tierra. Yo tengo entre mis curiosidades un Tarot italiano del siglo antepasado, que, según una nota escrita con tinta roja en una de sus cartas, «pertenecía a madame Pompadour». El anticuario que me lo vendió, hace años, quería darme, para mi íntima tranquilidad de coleccionista, un certificado en toda regla, garantizándome que, de no haber sido de la linda amiga de Luis XV, mis naipes habían «por lo menos pertenecido a alguna de sus contemporáneas».

—Déjeme usted mi fe sin escrituras—contestéle—, pero en cambio permítame que copie en ese venerable infolio de Eudes Picard las reglas necesarias para poder servirme del Tarot.

—Yo mismo voy a dictárselas—terminó mi anticuario.—Escriba usted... Los bastos, que representan el fuego, significan la pasión... Las espadas encarnan la lucha... Los oros simbolizan la rique-

za, el poder... Las copas, en fin, son el placer, la amistad, la dicha tranquila... Pero con esto no tendría usted bastante... Hay que saber también la ciencia de los números... El as es lo absoluto; el dos, el antagonismo; el tres, lo potencial; el cuatro, la realización; el cinco, la alternativa; el seis, la suspensión; el siete, la infancia; el ocho, la ruptura; el nueve, la vejez; el diez, la pluralidad... Luego, hay que ver las figuras: rey, dama, caballero, joven...

Con estas reglas he tratado más de una vez, lo confieso, de sondear mi porvenir. Mas he de confesar asimismo humildemente, que, ya sea por falta de fe o ya sea por falta de ciencia, nunca he logrado una respuesta clara. Así, renunciando a los simbólicos juegos en que la tierra y el fuego se barajan entre cifras simbólicas, he pensado últimamente en interrogar a cualquiera de las sibilas sabias que emplean métodos más o menos raros para interpretar los sueños.

* * *

—¡Cosa vieja!—decís.

Cosa vieja, sí, pero remozada por la ciencia, por la milagrosa ciencia que en todo se mete. En efecto, los sabios, los buenos y extraordinarios y perturbadores sabios que antaño se reían de aquel nuestro librito consolante, titulado *Clave de los sueños*, acaban de escribir otro que casi merece el mismo título, con la agravación de un adjetivo.

Porque, ¿qué es, en efecto, la *Psychologie du Reve*, de los doctores Vaschide y Pieron, sino una *Clave siniestra de los sueños?* El mismísimo almanaque Hachette, que es el gran popularizador de todas las novedades sensacionales, lo proclama en tres o cuatro páginas de su edición de 1909, con un magnífico rótulo, que reza: Los SUEÑOS ANUNCIADORES DE LAS ENFERMEDADES.

¡Pobres sueños! Llevados y traídos por la moda, no tienen ni más ni menos consistencia que la forma de los sombreros. En la época en que los poetas tenían prestigio, y en que las pasiones parecían de buen tono, lo que los sueños anunciaban eran males de amor y penas de sentimiento. Hoy que el fisiólogo ha reemplazado al psicólogo; hoy que los señores médicos, no contentos con ser dueños de nuestros cuerpos, se adueñan también de nuestras voluntades; hoy que vivimos en el reino de las locuras de laboratorio, los pobres sueños han cambiado de aspecto y se han hecho materialistas. Los hombres del siglo XX no tienen derecho a pedir a sus ensueños indicaciones extraordinarias sino sobre sus males físicos.

La ciencia ha llegado a establecer un cuadro de las significaciones de nuestras emociones durante el ensueño. Soñar con peces, indica una enfermedad intestinal por venir; hablar en sueños es presagio de neurastenia; los sueños alegres indican una predisposición histérica; ver sangre en sueños, es señal de que vamos a recibir una herida... Y que no se os ocurra reír, ¡oh,

lectores irreverentes! Contra las fantasías religiosas de otros tiempos, por lo menos poseíamos el recurso de la ironía. Contra las quimeras científicas de ahora, ningún recurso tenemos. En cuanto se nos habla de método de experimentación, de síntesis y de análisis, lo único que podemos hacer es inclinarnos. *Los Anales de las Ciencias*, revista que publica la nueva *clave* de los sueños, nos dice desde luego «que la cosa es muy seria», y para que no se nos antoje sonreír, agrega: «Los chinos y los indos conocen la importancia de los fenómenos del sueño; mas como sus imaginaciones los dominan, no han logrado nunca estudiar esos fenómenos con el método científico que emplean nuestros sabios.» Nuestros sabios, en efecto, han comenzado por inventar algunas palabras técnicas, y ya se sabe que, según Anatole France, una ciencia no es sino un vocabulario. «Ensayando el análisis psicológico del sueño y de los sueños—dicen *Los Anales*—los doctores Vaschide y Meunier han logrado, gracias a experimentos largos y a una documentación importantísima, llegar a poder asegurar que el carácter esencial de toda imagen onírica es emotivo, y que, por consiguiente, la espiritualización de todo nuestro organismo nos lleva a sentirnos convertidos en seres suprasensibles, independientemente de todo *substratum* alucinatorio...»

Ya lo oís... Y luego decidme, por el ánima de Claudio Bernard: ¿qué puede contestarse a tanta

sabiduría?... Yo lo único que os aconsejo es que no soñéis ni con peces ni con gotas de sangre.

* * *

Si la clave de los sueños no os parece bastante seria, buscad otro método de adivinación. Para el caso no hay en París sino el *embaras du choix*. Con sólo hojear la encuesta de Jean d'Orsay sobre el profetismo práctico, tiene uno con qué satisfacer todas sus tentaciones. He aquí, en primer lugar, a los faquires, que nunca faltan, y que con sus turbantes blancos, con sus túnicas suntuosas y con sus gestos enormes, impresionan como cosas de otros mundos y de otras edades. En todos los acontecimientos considerables se encuentra, por fuerza, un faquir de éstos, y la fe en ellos es tan grande, que los periódicos les encargan a veces misiones difíciles, cual la de descubrir a los cómplices de madame Steinheil. Tras los faquires aparecen los románticos, que se visten como los brujos de la edad media y que viven en cuevas oscuras de barrios populosos. Estos cultivadores del misterio son hijos de los oráculos paganos. El porvenir les aparece en bruscos cuadros de significación enigmática cuando contemplan una llama de cirio virgen. Sus respuestas hacen recordar los versos simbolistas de la época malarmeana. *¡Sangre, sangre, sangre, que llueva sangre y fuego!*—exclamó uno de ellos a quien un repórter interrogaba, hace pocos días, sobre los

acontecimientos de Marruecos. Y otro, al cual le preguntó un diputado lo que veía en el porvenir de Rusia, dijo: *Es la mitra sangrienta de rubíes que se funden*. De respuestas como éstas se puede, naturalmente, sacar todo lo que se desea, y la gente, que es práctica aun en sus locuras, no quiere eso, sino que pide que le digan claramente si va a ganar la lotería o si va a conquistar a su vecina, por lo que prefiere una mala cabalista a todos los onirománticos del mundo. Las sibilas cabalistas, en efecto, son de una precisión matemática. Una de ellas, una muy famosa y muy aristocrática, que se llama madame Cleophas, fué interrogada, poco ha, por *Le Matin* sobre el porvenir de la política francesa. Su respuesta es la siguiente: «En 1912 habrá algo muy grave... Eso no importa... Un año más tarde, en 1913, la metamorfosis se habrá operado, y nuestro país será más grande y más rico que nunca... El ministerio actual del gran Clemenceau durará hasta noviembre de 1911.»—¿Sonreís? Comparad entonces esta profecía con las más grandes del paganismo, y veréis que un error de dos años no es nada. Un mundo, un pueblo, un gobierno, pueden muy bien reírse de una diferencia de veintitantos meses... Nosotros no. Nosotros, humildes, queremos llevar la cuenta de nuestro porvenir día por día; queremos saber cuándo nos amarán, cuando nos engañarán, cuándo nos harán llorar... Por eso más vale acudir a una dama que acaba de poner de moda un género profético novísimo, el de los ca-

bellos mágicos. Esta dama, Marie Ary, examina el pelo de una persona y, sin dificultad, le manifiesta lo que ha de pasarle al día siguiente. «Esto —dicen los cronistas—son las líneas de cráneo.» En realidad, esto no es sino la renovación de un arte egipcio antiquísimo, gracias al cual los Faraones sabían a punto fijo lo que les iba a acontecer noche por noche. Sólo que, por desgracia, al resucitar, la ciencia *capilosibilina* no ha encontrado todas sus virtudes... Por fortuna, la rival de madame Marie Ary se llama madame Eset, y es astróloga extramoderna...

—A ésta—me dice un amigo—hay que ir a verla antes de hablar de ella...

—Puesto que es necesario verla, vamos a su casa.

—¡Eh!... ¿Y la audiencia?... Es preciso pedir audiencia...

—Pidámosla...

* * *

Un mes entero tardó madame Eset en concedernos una audiencia.

—A los reyes mismos les hace esperar—me dijo mi amigo para consolarme.

Y luego:

—En nuestra época de crisis y de conflictos, una mujer como ésta tiene más ocupaciones y más preocupaciones que un embajador. Su gabinete es la cancillería del misterio. Los ministros van

hacia ella con la vaga esperanza de encontrar en sus horóscopos alguna luz sobre el porvenir. Ahora mismo, no sería extraño que en la antesala nos encontráramos con algún magnate.

Para ser franco, debo decir que la antesala estaba desierta.

—Lástima—murmuró mi compañero—, pues las caras que aquí suelen verse son dignas de estudio.

El sitio también lo era, con sus ventanas herméticamente cerradas en pleno día, con sus grandes candelabros encendidos, con sus cortinajes constelados de signos cabalísticos, con sus muebles que parecen robados en un coro gótico y con sus paredes cubiertas de extraños dibujos. Las paredes, sobre todo, me interesaron. En un cuadro carcomido vi, primero, los doce signos del Zodíaco, divinizados por un artista fantaseador que quiso poner una mitra a los peces y una aureola al escorpión. En seguida examiné un cartoncillo redondo, en cuyo centro leí: «E. Combes —1835—6 sept.—2 de la mañana.—Roquecombe—lat. 43°—long. 50°.» Seguramente aquel era el horóscopo del ilustre político francés. Pero como yo no entendía nada en los signos que llenaban los radios de la circunferencia celeste, preferí examinar otro cartón que tenía un letrero rojo en caracteres herméticos y dos figuras de animales devorando un astro. «En este cuadro simbólico —pensé—debe de encontrarse la clave de algún arcano.» Y me disponía a estudiarlo paciente-

mente, cuando se abrió una puerta, y una mano blanca y fina nos hizo seña de acercarnos, de penetrar en el ara.

¿Os lo diré?... Al encontrarme en aquella estancia estrecha, saturada de perfumes singulares, llena de esferas azules, de compases áureos y de pergaminos arrugados, no pude defenderme contra un ligero estremecimiento. En vano mis labios trataban de sonreír. En vano mi razón me aseguraba que todo aquello no era sino *mise en scene* de un teatro de ilusiones. La sombra y el misterio habían invadido mi alma.

—Tomad asiento—nos dijo la sibila.

Entonces mi amigo la explicó que nuestra curiosidad podía considerarse como impersonal, y que lo único que queríamos era conocer los principios de su ciencia aplicables a todo el mundo.

Muy sencilla, madame Eset nos contestó:

—La Astrología, ya lo sabéis, es tan antigua como el mundo. Todos los pueblos la han cultivado. En todas las lenguas se han escrito tratados para explicar su significación transcendental, y hoy mismo, a pesar de que nuestro siglo parece poco aficionado a los estudios milenarios, aún hay muchos sabios que se consagran a su vulgarización. Con sólo poseer un libro cualquiera de Pierre Piobb, o de Robert Flud, o de Paul Flambart, se puede tener una idea bastante completa de lo que es la lectura astral en su principio absoluto. Ahora, en cuanto a aplicar este principio a la adivinación, ya es otra cosa. El mismo Pico de

la Mirandola, que dió la mitad de su fortuna por un manuscrito caldeo en el cual estaba encerrada toda la Kabala, y que sabía de memoria los setecientos tratados del ocultismo, hubiera sido incapaz de hacer un horóscopo si no hubiera tenido el don divino. La ciencia, en efecto, no es nada. Un ignorante predestinado, puede más que un sabio sin inspiración sobrenatural. Por mi parte, lejos de seguir el método antiguo, he tratado de reformar la astrología dándola un giro nuevo. Por eso me llaman extramoderna. Pero, en realidad, cualquiera podría hacer lo que yo hago. Todo es cuestión de paciencia.

—Y de genio—exclamó mi amigo.

Una sonrisa muy triste iluminó el rostro serio de la sibila.

—Genio—murmuró—, genio... Hoy no hay en el orbe un solo ser que pueda llamarse genial... Nuestro tiempo es pobre de grandes cerebros... Parece que la Naturaleza estuviera fatigada y no quisiera ya producir criaturas superiores... Así, en todos mis horóscopos no he encontrado ni una sola vez la promesa de un genio... De locos, de bandidos, eso sí... De genios, no... Pero esto no es lo que os interesa.

—Todo nos interesa—le dije.

En efecto, en aquella mujer, que no era ni joven ni bella, y que, sin embargo, tenía algo de seductor en su gravedad sencilla, lo más insignificante comenzaba a parecernos digno de atención. Sus manos pálidas, destacándose sobre el fondo negro

de la falda, traíannos a la memoria ciertos retratos del Greco. Su frente serena, amplia, nos hacía pensar en un alma sin más pasión que el estudio. Mas lo que sobre todo nos atraía y nos inquietaba, eran sus dos grandes ojos ojerosos, en los que parecía arder una llama diminuta.

—Esta no se parece a las agoreras de a cinco francos—me dijo mi amigo con una mirada.

Y yo le contesté con otra:

—Es una mujer deliciosa.

Ella, entretanto, había reanudado el hilo de su discurso y nos explicaba los misterios de la Astrología, renovados y modernizados según su sistema.

—La base real de mis estudios—decíanos—es la conjetura estadística de los fenómenos astrales en sus relaciones con los acontecimientos sociales. Analizando la posición de un astro en el Zodíaco y su situación entre los demás astros, puedo descubrir los acontecimientos sociales a los cuales se refiere. En este método hay algo de experimental. La repetición matemática establece principios hasta cierto punto invariables. Así, volviendo la vista hacia un pasado relativamente cercano, vemos que a cada gran hecho histórico corresponde un estado astral, y que tal estado se repite cada vez que el hecho se repite igualmente. Uno de mis amigos ha logrado, siguiendo este sistema, establecer que durante los cien años anteriores a la fundación de nuestra república, todos los acontecimientos han obedecido a la mayor o

menor influencia de Urano y de Neptuno. De 1789 a 1795 encontramos a Neptuno favorecido, y a Urano maleficiado, lo que indica la revolución francesa. Este mismo fenómeno astral lo hallamos de 1842 a 1852, que corresponde a la otra revolución. En cambio, sólo en un período de ocho años, de 1869 a 1877, encontramos a los dos astros maleficiados, y esto corresponde a la guerra franco-prusiana. Urano favorecido y Neptuno maleficiado, nos indican: de 1804 a 1810, el primer imperio, y de 1830 a 1838, la monarquía de Julio. De 1883 a 1892 hallamos un fenómeno tan raro cual útil, a saber: Neptuno y Urano igualmente favorecidos. Mas desde hace diez años Urano se halla maleficiado, lo que nos hace creer que nos encontramos en una era astral idéntica a la de la revolución francesa y a la de la revolución del 48... Todo esto, ya lo veis, es vago, es pálido... Yo no soy, por desgracia, de las que ven a fecha fija lo que ha de pasarle a cada rey... Además, yo prefiero los horóscopos sociales a los horóscopos personales... ¡Es tan poca cosa una criatura humana, con corona o sin corona, en el Universo!... Renán, que siempre me favoreció con sus consejos, solía decir que la muerte de uno de nuestros imperios no es nada desde el punto de vista de una estrella. Figuraos, pues, lo que será la pérdida de una vida cuando se considera en medio de la formidable marcha de los astros...

Todo esto, tal cual yo lo repito, debe ser muy pedante. ¡Tanta fecha y tanto maleficio! ¡Tanto

astro y tanto Zodíaco!... Sin embargo, cuando madame Eset nos lo decía, lejos de parecernos fastidioso, nos interesaba como el más maravilloso de los cuentos. Por mi parte, yo la habría dejado continuar sus consideraciones filosóficas indefinidamente. Pero mi amigo, más positivo, quería nociones científicas precisas.

—¿Por qué—preguntóle—sólo Neptuno y Urano indican lo relativo a la pobre vida terrestre?

—No es que sólo estos astros lo indiquen—contestó la sibila—. Es que yo, por lo general, me consagro de un modo exclusivo al estudio de Neptuno y Urano, por ser los únicos planetas cuya influencia no fué analizada por los antiguos. Cuanto a los medios para conocer cuándo hay maleficio, nada más sencillo. Con sólo conocer las virtudes especialísimas de los signos zodíacales, basta y sobra. A mi ver, por ejemplo, los signos aéreos, como los Gemelos y las Balanzas, unidos a los signos ígneos, como el Capricornio, el León y el Sagitario, son, por lo común, lugares del Zodíaco poco favorables a Urano y a Neptuno. Ahora bien: cuando uno de estos planetas se halla en uno de aquellos lugares, puede decirse que está maleficiado. Esto es, de un modo superficial, o, mejor dicho, elemental, el secreto de las previsiones establecidas en el estudio de los cien años de historia a que me he referido. Sólo que, naturalmente, los detalles son más importantes que los principios mismos, y los suaves matices indican mejor lo que se busca que los colores

fuertes... El Zodíaco, en efecto, está lleno de sorpresas y hasta de contradicciones. Cuando uno lo estudia a fondo, ve que hay necesidad de considerar en él, no sólo el círculo en el cual cada signo es fijo e inmutable, sino también el supercírculo o círculo ideal que, sobrepuesto al primero, hace cambiar a menudo el sitio de los signos. En este supercírculo está el gran escollo... Allí es donde encontramos la fuente de los errores.

—¿Errores?...—murmuró mi amigo.

—Errores—repitió madame Eset.

Y como temerosa de un elogio, agregó:

—Yo, por lo menos, cometo a cada momento errores terribles... Hace seis años, nada menos, estudiando el Zodíaco, encontré que el día 27 de junio de 1907 debía ser fatal para la Humanidad. Todo lo indicaba: la cuadratura de Saturno, la triple conjunción de Júpiter, del Sol y de Neptuno, otros mil detalles... Como el caso era preciso y grave, no me contenté con mis experimentos, sino que recurrí a la ciencia de algunos maestros. Todos encontraron, lo mismo que yo, el presagio funesto. Pues bien: el día pasó sin novedad. Algunos amigos se rieron entonces de la ciencia; pero yo les dije que podían reírse de los astrólogos, no de la Astrología... Ahora, a vosotros os ruego que hagáis lo mismo... Burlaos de mí, no de mis estudios...

—No nos burlaremos de nada—le dije despidiéndome.

* * *

¡Hay tantas otras ocasiones propicias para la burla!... Así, usando del derecho que me concede mi título de doctor en ciencias frívolas, voy a permitirme, señoras y caballeros, haceros conocer lo que, según mi amigo Pierre Piobb, director del *Año ocultista*, constituye en el *grand monde* el supremo *chic* adivinatorio o, mejor dicho, psicológico.

—Lo *chic*—me dice Piobb—es conocer el carácter y el porvenir por los signos de la indumentaria y de los modales. El modo de andar, el modo de llevar el bastón y el modo de abotonarse el chaleco, son los grandes campos de estudio de los nuevos adivinos. Sin embargo, yo prefiero otro campo, que no figura en el tratado que acabo de leer sino como *secundario*, y que puede llamarse, si no me equivoco, la *suelalogía* o la *suelología*... Porque lo que hay necesidad de observar es la suela del calzado de la persona que nos interesa. En la suela se ve el alma.

He aquí los principios generales de la *suelalogía:* La suela muy usada denota un temperamento linfático y soñador; los tacones muy gastados denotan un temperamento sanguíneo, activo y desconfiado; la suela gastada por el medio es signo de bilis, de mal carácter, de egoísmo; la suela gastada en la punta es señal de desequilibrio nervioso y de inocencia de alma; la suela gastada por uno de los dos lados indica cautela, ambición, sibaritismo, sensualismo...

Me diréis que hay zapatos que no están usados

por aquí ni por allá, sino por todas partes, y que allí lo que se ve no es sino pobreza... Me diréis también, que con unos tacones de goma, de esos que dan un andar felino, se puede ocultar una parte del carácter... Me diréis, en fin, que un simple callo puede hacer cambiar el paso y, por consiguiente, la manera de gastar las suelas.

Es cierto.

Pero todo eso los suelólogos lo han previsto de antemano y, por lo mismo, antes de proceder al examen de un par de botas, exigen un examen pedestre. «En las mujeres bonitas, sobre todo —dice el tratado—, es útil palpar el pie descalzo antes de examinar las suelas.»

Yo diría antes y después, si no temiera parecer frívolamente sensual a los nuevos y austeros adivinos. Pero fuera de las razones de buen gusto, me pregunto: ¿Por qué más a las bonitas que a las feas?... ¿Por qué más a las mujeres que a los hombres?...

Mi amigo Piobb no me contesta.

En cambio, me dice: «Conócete a ti mismo por tus suelas.» Y esta frase tan grave me llena de emoción.

* * *

Para no terminar de un modo tan frívolo, quiero presentaros a un oráculo imperial.

Hace poco, el ilustre Grandmontagne decía:

«América, que en otro tiempo nos enviaba oro

en cambio de nuestros poetas, nos envía hoy poetas en cambio de nuestro oro.»

¡Eh! ¡Eh! ¡No sólo poetas, señor sociólogo! América, la gran América, que principia en el Estrecho de Berhing y acaba en la Patagonia; la América integral, trilingüe y multicolor; la América de todas las riquezas y de todas las sorpresas, comienza a exportar también magos. Cuando digo «magos» no quiero hablar de multimillonarios capaces de transformar en piedras preciosas los viejos sillares de las casas solariegas pertenecientes a duquesitas casaderas. El timo del casamiento, como el timo del tesoro, han pasado de moda. Tampoco hablo de magos de la rima y del ritmo, de magos de la palabra y de la frase, de magos que, destilando libros franceses, logran hacer un elixir de larga fama. Eso ha envejecido... De lo que hablo es de magos verdaderos, de magos como los de antaño, de magos magos, en fin...

El primero que llega de tras el Atlante es un californiano, de origen mejicano, llamado Alfredo Cola. Y no creáis que llega gracias a un empresario cualquiera, deseoso de ofrecer horóscopos a las lindas damas del Folies Bergères o del Moulin Rouge. El introductor del mago es nada menos que S. M. el káiser Guillermo II de Alemania.

¿No tiene acaso el king Eduardo un decidor de buenaventura, llamado Moore? Pues el gran sobrino no podía dejar de sobrepujar a su gran tío. En la lucha por el prestigio del trono, cualquier ventaja constituye un triunfo.

Antes de servir al emperador alemán, Cola (que es doctor de la Universidad de Pensilvania, lo mismo que Laberdesque) se había distinguido en los Estados Unidos revelando los misterios simbólicos del destino de los grandes magnates republicanos.

Según sus horóscopos, Mr. Taft, el sucesor de Roosevel, es un hijo de la Virgen Santísima, nacido en septiembre de 1857.

En Berlín, el mago aún no ha podido decir nada concreto sobre los destinos de Su Majestad. Antes de ver el fondo de los arcanos imperiales, Cola necesita esperar a los *nuevos astros*. Pero para no perder el tiempo, y para que su imperial protector no pierda la paciencia, ya ha comenzado a explicar los grandes problemas del mundo en general. Según sus horóscopos, el siglo XX es el siglo del Escorpión... Hijos del Escorpión son Fallières, Víctor Manuel III, Eduardo VII, el Mikado y otros monarcas de menos importancia. Hijo del Escorpión es también S. M. el Kaiser.

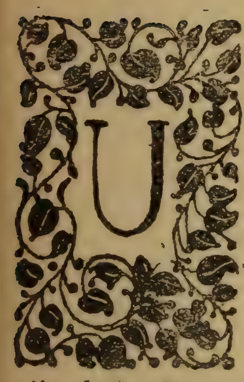
—Pero me diréis—¿y qué significa eso de ser hijos del Escorpión?...

Esto aún no nos lo ha dicho el ilustre mago recién llegado de América.

París, mayo de 1910.

EL FIN DE LOURDES

I



NA gran inquietud reina en la *citatem sanctam.* Los malos periódicos parisienses traen ecos amenazadores contra la *Jerusalem novam.* En menos de dos meses, un estadístico llamado Jean de Bonnefon ha contado once mil doscientas veintiuna cartas de médicos y mil quinientos diez y ocho artículos de hombres políticos pidiendo la clausura de la gruta. Según la opinión liberal del país, el gobierno que ha laicisado las escuelas pías y que ha cerrado las capillas milagrosas, no puede menos que cerrar también esta arca de las supersticiones modernas. «En cuanto se reanuden las labores parlamentarias—dice un diputado periodista—la supresión de Lourdes será un hecho.» Y mi amigo Alboni, que lee estas líneas en *La Depeche*, exclama:

—¡No hay que perder tiempo! Los judíos y los

fracmasones que nos gobiernan no amenazan nunca en vano. El año éste será el último año de romerías. Vamos nosotros también a arrodillarnos ante la santa gruta.

Debo decir, ya que la oportunidad se presenta, que mi compañero de viaje es uno de esos hidalgos franceses que consideran el catolicismo cual una parte de la buena crianza, y que aseguran, como Barbey d'Aurrevilly y Baudelaire, que el volterianismo es, más que un pecado contra Dios, un delito contra el buen gusto. Así, teniendo un alma perfectamente incrédula y aun irrespetuosa, habla como un fanático en público y hace, en cuanto se encuentra entre la gente, las más suntuosas demostraciones del culto.

Lo de arrodillarse, pues, no era una simple manera de hablar. Desde que llegamos esta tarde está ahí, ante la roca mística, con un cirio en la diestra y un breviario en la siniestra. Su voz, entre las del coro popular, suena de un modo estentóreo. Los sacerdotes italianos que se hallan junto a él, se preguntan qué lengua es esa y qué antífonas son esas. Porque Alboni, como buen francés aristocrático, es católico, pero no romano, y cree que a cada santo nacional hay que hablarle en su dialecto para que entienda y se regocije. A San Luis le dirige la palabra en el estilo de Felipe de Cominges; a los santos tutelares de los Perdones de Bretaña les reza en su *patois* celta, y aquí, ante la Virgen bearnesa, entona cánticos en el dialecto de Bernadette Soubirous.

La praübotte eslhéba soun âme
A la qui sab noustes doulous:
Dé tire cadou bère arrame
D'aüprès deü loc oün Nouste-Dame
Advade lous sous serbidous.

El espacio que se extiende entre la gruta y la barrera del río parece, visto desde muy lejos, como yo lo veo, un hormiguero de luz. Las llamas de los cirios se mueven, marchan, hacen curvas y espirales; se apiñan en ciertos puntos y en otros se diseminan; pero siempre conservan, en sus evoluciones, el orden y la majestad de los insectos que van en cortejos. Las llamas no bastan para hacer ver los rostros de los fieles lampadarios de la Virgen. Son simples puntos luminosos que no alumbran, pero que lucen. Y así, en el campo oscuro, el espectáculo tiene algo de espectral.

En este paisaje grandioso de montañas, el escenario místico ha podido ser ordenado de un modo admirable. Todo, en cuanto anochece, impresiona. Todo está lleno de misterio y de sublimidad. Las aguas del Gave cantan su eterno *leid motiv* en el fondo de un precipicio, y la cruz de fuego que sirve de faro espiritual a las almas que vienen de lejos resplandece en la cima del Gers entre nubes blancas y nieves perpetuas.

Aquí mismo, en la explanada de las procesiones, la *mise en scène* es impecable. De la basílica que se yergue sobre la gruta no se ve sino la torre, coronada por un farol, como un mástil de navío. Dos o tres edificios esconden entre los árboles

sus ventanas iluminadas. Son edificios profanos, fábricas de electricidad, escuelas de niñas huérfanas, oficinas de propaganda; pero están colocados de tal modo entre la verdura, que producen sensaciones de religioso arcano. Las luces eléctricas, distribuídas sin ingenuidad, no alumbran sino lo que debe verse: las estatuas, las columnas, el San Miguel de bronce, que con un ademán airado decapita a la hidra; la cruz de los bretones, en cuyos brazos un Cristo rubio se muere; las Vírgenes blancas y azules, con sus grandes rosarios y sus rostros dolorosos. Las gentes quedan en la sombra. Los peregrinos que se encuentran, no pueden reconocerse.

Yo, sin embargo, adivino a mi amigo, que después de rezar viene hacia mí, por su manera ruidosa de andar.

—¡Admirable!—exclama en cuanto me ve—. ¡Admirable! Esta es realmente la Jerusalén nueva. Los fieles vienen aquí como iban en la Edad Media a Santiago, y encuentran en esta fuente inagotable de consuelo lo que la ciencia no puede dar. No hay más que acercarse a cualquiera de esos miserables que cantan ante la gruta, para ver la luz divina que ilumina sus almas. En sus ojos, en sus labios, en sus frentes, en sus manos, esa luz se transparenta. El espíritu celeste anima esos cuerpos y embellece esos rostros... Porque no hay duda: una belleza singular existe aun en las más espantosas criaturas que oran.

Los monstruos de fealdad, los que tienen las

mejillas comidas por el cáncer, los que carecen de labios, los que supuran por todos sus poros, los que tienen cuellos hediondos e hinchados, los más espantosos y los más inmundos, adquieren en el éxtasis una expresión angélica. Diríase, a veces, que los cuerpos han desaparecido y que no se ve en ellos sino el alma. Las preces santifican la comarca entera. El amor de Dios destruye todos los otros amores...

Y mi amigo habla, habla, hace grandes ademanes, llena de ruido el espacio. En la sombra misteriosa, al pie de las columnas y de las imágenes, los pobres peregrinos que oran aislados vuelven hacia nosotros sus ojos con espanto, como temiendo que tanto ruido y tantas voces turben el reposo de Nuestra Señora, que se inmoviliza en su santo nicho entre flores de trapo y cirios de porcelana.

—¡Decir que van a cerrar esto!—concluye mi amigo—. *¡Nom de Dieu!*

Y en el espacio místico, su blasfemia, bien intencionada, suena como algo nunca oído.

* * *

El mismo año en que el reverendo padre Peyramale preparaba sin gran misterio la aparición de Nuestra Señora, un viajero ilustre hacía por estas montañas una excursión veraniega. Al pasar por las márgenes del Gave, frente a la gruta, detúvose para contemplar el caserío, y sin figu-

rarse que tenía ante sus ojos profanos la futura Jerusalén, escribió en su cuaderno de apuntes: «Lourdes no es sino un hacinamiento de techos grises en un agujero. Las dos torrecillas de su fortaleza elevan en el aire sus formas frágiles. Un peñón enorme, de una sola pieza, negruzco, parece, entre el cerco de la población, un elefante en una barraca.»

Si el viajero que escribió estas líneas, y que se llamaba Hipólito Taine, hubiera pasado veinte años más tarde por el mismo sitio, habría visto el peñón negro convertido en un ascua de oro y el caserío hecho una gran ciudad En efecto: ni Pau con su prestigio de antigua capital de un reino, ni Orthez con haber sido la corte de los condes de Foix, ni Tarbes con sus regimientos y sus cafés conciertos, tienen un aspecto tan animado, tan alegre, tan rico como Lourdes. Desde que me apeo del tren, noto que no estoy en un pueblecillo cualquiera. Las bibliotecas y los salones de espera de la estación son dignos de una *gare* parisiense. Luego (cosa que no existe ni en Bayona ni en Biarritz), un tranvía eléctrico sonoro de campanillas espera a los viajeros. Y durante más de un kilómetro, la calle central se extiende amplia, lujosa y activa.

Los hoteles son grandes y parecen tener orgullo en ostentar sus comedores, que sólo una barandilla o una vidriera separa de la acera. Los cafés abundan, lucientes de espejos y de mármoles. Las tiendas, en fin, ocupan todas las puerte-

cillas que las fondas dejan libres. Desde mi asiento del tranvía me creo en una ciudad que no vive sino para comer, beber y comprar; en un París minúsculo de perpetua Exposición universal; en el pueblo más alegre, más frívolo y más gastador del mundo.

Pero en cuanto me decido a hacer a pie el camino y a verlo todo de cerca, me convenzo de que no hay tal frivolidad ni tal alegría profana. Yo pecador confieso a Dios que me había equivocado. Lo que brilla es oro, pero es oro místico. Y en verdad digo que para ser una ciudad inmaculada, lo único que le haría falta es que el hereje representante de la autoridad republicana fuera reemplazado por un príncipe obispo como aquellos que, en la Edad Media, reinaban, soberbios, en Lieja. Todo, en efecto, todo menos la autoridad municipal, todo menos la parte administrativa, pertenece francamente a la Iglesia. Y cuando digo francamente es porque, en realidad, aun aquello es, de un modo más o menos oculto, eclesiástico. Pero dejemos aparte lo que se esconde y contentémonos con ver lo que está en evidencia. Las calles, las tiendas, los hoteles, los cafés, todo es eclesiástico. ¿Queréis saber cómo se llaman las principales fondas? He aquí algunos nombres: de la Santa Gruta, de la Capilla de Nuestra Señora, de San Pedro y San Pablo, de la Inmaculada Concepción, de la Ermita, de San Miguel, de las Hermanitas de la Virgen, del Corazón de Jesús, de Todos los Santos. En esta última vivo yo. Y como

es una de las ciento y tantas fondas que pertenecen a los padres de la Comunidad que administra los milagros, nos obliga a comer de vigilia los viernes y a no llevarnos a la boca sino cubiertos piadosos. Los tenedores, en efecto, terminan en una Virgen, y en los mangos de los cuchillos luce una gruta de plata. Cuando nos sentamos a la mesa, un sacerdote—uno de los diez o doce que viven aquí—hace luengas preces, bendiciendo uno por uno los platos que traen los camareros. ¡Y eso que estamos en un hotel mundano! Si hubiera yo querido escuchar a mi amigo Alboni, hubiéramos ido a alojarnos en la fonda de las Hermanitas de la Virgen o en la del Corazón de Jesús, que son verdaderamente típicas, y habríamos logrado la gracia de no beber sino agua bendita y de no tener por vecinos sino a los que esperan sanar de llagas cancerosas, de tisis galopantes y de otros cuantos males tan agradables como éstos. ¡Así, pues, alabados sean Todos los Santos!

En la calle, en la gran calle que va de un punto a otro de la población, tenemos a cada paso oportunidad de dar gracias a la Virgen y de orar ante su imagen. Como Dios, ella está en todas partes. Ella corona las fachadas, esculpida en mármol; ella alegra, con su manto azul, los rótulos de las tiendas; ella se yergue, blanca y celeste, en medio de los escaparates; ella, en fin, orna y santifica los objetos que se venden, desde el más humilde palillo para los dientes hasta el más lujoso reloj de señora. Bazares enormes hay

con diez puertas y cien empleados, bazares dignos del barrio de San Sulpicio o de los alrededores del Vaticano, en donde no se expenden sino medallas. Pero, eso sí, hay que ver hasta dónde llega la imaginación de estos santos mercaderes del templo. Fabrican medallas redondas y medallas ovaladas, como todo el mundo, y además medallas triangulares, medallas en forma de peras, medallas en forma de piñas, medallas en forma de plátanos. Y en todas, ya sean de oro o de plomo, de plata o de aluminio, la misma Virgen, algo borrosa, en su nicho de piedra, álzase con su rosario en la mano.

El rosario también es un objeto de venta por mayor y menor. Hay rosarios rojos, rosarios áureos, rosarios blancos, rosarios inmensos, rosarios minúsculos, rosarios caros, rosarios perfumados, rosarios infantiles... Y entre los rosarios obligatorios y las medallas indispensables, todo lo demás, que en todas partes sirve para todo, aquí aparece como pretexto para soportar una Virgencita. Los tinteros y las tijeras, los bastones y los candeleros, los frascos y las boinas, los marcos y las petacas, los jabones y los cepillos, los puñales y las lámparas, todo, en todas partes, a todo precio, ostenta su inmaculada Virgen María en su gruta bearnesa. ¡Pero, qué digo! Hasta útiles de *toilette* íntima veo por aquí, en las vidrieras de los boticarios, que tienen su aparición mística.

O specua felix, decaráte divæ
Matris aspéctu! Veneránda rupes,
aude vitáles scatúere pleno
Gúrgite lymphæ.

¡Y con cuánta unción venden estos santos mercaderes sus santas mercancías! ¡Cómo se inclinan cada vez que pasan ante la imagen grande que protege sus tiendas! ¡Con qué dulzura ofrecen una medalla después de un tintero, y un pisapapel después de un alfiler de corbata! Desde luego se ve que son servidores de María, y más que de María, de la Congregación. Las maneras eclesiásticas son visibles hasta en el más humilde hortera.

Porque en este Lourdes místico, desde la Basílica soberbia hasta las tabernas de cocheros, todo, todo, todo, pertenece a los padres y a las hermanas, a la Congregación mayor y a las Congregaciones modestas.

—¡Qué diablo! — exclama mi amigo Alboni.— ¡No sólo de limosnas ha de vivir el clero! Su Santidad debe recibir cada año cuatro millones, y el obispo de Tarbes no puede morirse de hambre!

Omnis expertem maculæ Mariæ.

II

—Puesto que nos marchamos mañana—me dijo mi amigo Alboni al levantarnos de la mesa—esta noche es preciso que veamos los *lugares de placer*.

¡Los lugares de placer! Yo había descubierto, entre dos enormes tiendas de tarjetas postales, un salón cinematográfico, y, además, había vislumbrado a lo lejos, en la claridad del crepúsculo, un domo de madera, que, según informes, es un panorama de Jerusalén. Pero ni aquellos me parecían lugares dignos de ser visitados, ni mi amigo Alboni me tiene acostumbrado a espectáculos vulgares. Así, pues, apenas me oyó hablar de las cosas conocidas por todos los peregrinos, echóse a reír y me dijo:

—No, querido amigo. Eso de los cinematógrafos y de los panoramas, eso de los conciertos místicos y de las salas de conferencias, se queda para los que vienen aquí en calidad de romeros buscando un milagro. Nosotros no estamos en tal caso. El único milagro que yo pedía era la conversión de usted, y no la logro... Ahora, ya lo mismo nos da cualquier cosa...

Y abandonando la amplia calle, llena de luces y de cánticos, me internó por un barrio oscuro, aunque no silencioso. Entre la sombra se veían

fantasmas galantes que iban hacia casas misteriosas.

—No sólo de espíritu vive el hombre—murmuró mi amigo.

Luego, grave, casi trágico, exclamó:

—¡El pecado no conoce fronteras místicas!

El, en cambio, parecíame conocer perfectamente aquellas callejuelas por las cuales me guiaba.

—Aquí es—díjome al fin, haciéndome entrar en una sala amplia y ruidosa.

—¿Un café concierto?—preguntéle.

—Sí—me contestó—. Es un lugar que no frecuentan sino los *touristes* herejes que vienen por curiosidad a la ciudad santa y los lacayos de las nobles romeras. Esos rostros afeitados que usted ve, son de la servidumbre de las señoras más aristocráticas.

—O de clérigos—iba yo a decir por broma, cuando la orquesta preludió un airecillo que me hizo creerme en un *beuglant* cualquiera de Montmartre o del Barrio Latino.

En el escenario, una chiquilla había comenzado a bailar. Pero cuando digo chiquilla cometo un error muy grave. La danzarina estaba vestida, en efecto, con un trajecillo de bebé, con falda cortísima y gran sombrero, del cual salía una cascada de cabellos áureos... Sólo que aquella apariencia infantil escondía la más cínica madurez. ¡Y lo que bailaba aquella mujer, santos cielos! A veces parecía una danza mora, a causa de sus temblores de vientre; a veces era algo como un tango misterio-

samente exótico; a veces, en fin, no pasaba de ser un *kake walk* parisiense. Y yo encontraba aquello tan obsceno, tan desvergonzado, que ni siquiera me sentía con valor para continuar allí más tiempo.

—Espere usted—me dijo mi amigo—. Ya usted ve que a esta chusma no le disgusta tanta ignominia.

La gente, en efecto, aplaudía con furor, pidiendo que el baile se repitiese.

—¡Otra vez! ¡Otra vez! ¡Un poquito más!—gritaba todo el mundo.

La funambulesca bailadora, esponjándose la cara, hacía mil reverencias y lanzaba mil besos con las manos.

De pronto la orquesta comenzó de nuevo la misma melodía complicada. Sudorosa, lívida, con el rostro crispado por el cansancio, la mujer volvió a bailar su lujuriosa pantomima, entre el estruendo de los aplausos.

—Ya usted nota lo que vale esta plebe—me dice mi amigo—. Estos que están aquí son los enemigos de la religión, los que no vienen a Lourdes sino por fuerza. No hay más que fijarse en sus rostros. Estas mejillas afeitadas indican la casta lacayuna. Son cocheros y criados de señoras ricas que a esta hora hacen sus preces ante la gruta, o que, recogidas en sus habitaciones, piensan en la salvación de este pobre país, encanallado por la revolución. Sí; aquí no hay más que discípulos de Jaurés y de Clemenceau, herejes de baja especie, que ni aun reír francamente saben...

Porque ese ruido y ese entusiasmo no son signos de franco regocijo voluptuoso, sino de abyecto ardor crapuloso.

En su cansancio, la pobre bailadora había renunciado a saltar siguiendo el ritmo diabólico de la orquesta, y a horcajas en una silla, contentábase con hacer ademanes terriblemente eróticos. Sus piernas, flacas, permanecían inmóviles; pero su vientre y sus caderas multiplicaban las contorsiones africanas, mientras sus ojos negros entornábanse con perversas coqueterías.

Los espectadores, delirantes, seguían con las palmas el compás de la música. Delante de nosotros, sobre todo, unos cuantos caballeros, de esos que mi amigo calificaba de lacayos, parecían poseídos por el demonio de la carne y jaleaban vertiginosamente la pantomima.

Por fin, la orquesta se calló. El cuerpo dejó de retorcerse. Y por más que los espectadores aplaudieron y gritaron, la mujer no volvió a bailar.

—No puedo—decía la pobre—, no puedo más.

En efecto, veíase que ya no podía. Su pintura roja, disuelta por el calor, formábale sobre el rostro una máscara sanguinolenta. Sus ojos parecían hundidos en el fondo de las órbitas ojerosas.

El barullo cesó, poco a poco.

—¡Qué calor!—exclamaba la gente, esponjándose la cabeza con grandes pañuelos aldeanos.

Y entonces notamos, con gran espanto, que casi todos los que se descubrían dejaban ver una tonsura más o menos fresca.

Pero cuando digo notamos, digo mal. Debo decir: yo noté. Porque mi amigo Alboni exclamó:

—No, señor... No hay tal... Son coronillas de judíos, peladas de tanto rascarse.

* * *

El Siglo Futuro se ha conmovido. La futura supresión de Lourdes le parece un acto indigno de la gran Francia del general Mercier y del padre Dulac. Sólo la Francia dominada por los judíos que han sacado de la cárcel a Dreyfus es capaz de pensar en tal crimen.

«Era de presentir —dice— que la campaña judaica no se detendría ante la imagen más venerada de los franceses; pero lo que no se podía sospechar es que el ateísmo insolente, que sin rebozo ni disfraz había declarado la guerra a la Iglesia, apelando descaradamente a la violencia para impedir el culto a la Divinidad, vacilara enfrente de la gruta prodigiosa, cambiara la táctica y soslayara el ataque, encubriendo el rostro con una máscara hipócrita.»

La máscara hipócrita es la higiene. Eso de que se bañe en las mismas piscinas a los tuberculosos, a los leprosos y a los que no tienen sino males imaginarios, parece a *El Siglo Futuro* cosa muy natural. La salud del alma tiene para los clericales mucha más importancia que la del cuerpo. Por desgracia, en el Congreso de París no sólo clericales hay.

Pero aun suponiendo que la cuestión higiénica no careciese de toda importancia, lo probable es que Lourdes tendría siempre el mal fin que Jean de Bonnefon le predice desde hace años. Razones para cerrar la gruta no le faltan hoy al Gobierno republicano y librepensador, como tampoco le faltaron al imperio clerical de Napoleón III. Mal que pese a *El Siglo Futuro,* no sólo son los judíos los que desean que la farsa de la gruta termine. Yo no soy judío. Cristiano puro soy, y por cristiano, veo con vergüenza que, en nombre de mi fe, se engaña a los pobres de espíritu para llenar las cajas de las Congregaciones y subvencionar al Papa.

Por cristiano me indigno de que el doctor Laponi, médico de Su Santidad, escriba que, en caso de que Lourdes se cierre, la Virgen aparecerá en otro país y allí irán las peregrinaciones. Por cristiano sufro al ver que los explotadores del fanatismo convierten toda una ciudad en mercado de milagros. Por cristiano veo con melancolía la organización comercial de la fábrica de consuelos místicos, según los métodos modernos de *reclame.* Porque Lourdes, realmente, más que una invención de cura de aldea, parece una *combinazione yanqui.* Con un sentido admirable del poder de la publicidad, los padres que administran las santas aguas saben pagar cuatro millones cuando es necesario para hacer hablar al Vaticano, y no regatean nada cuando se trata de publicar relaciones de milagros.

¡Cuán diferentes eran antaño los lugares de romerías! En Nuestra Señora de Loreto, en Santiago de Compostela, en San Martín de Tours, no funcionaba ninguna Congregación de propaganda. Los peregrinos iban desde lejanas comarcas para hacer penitencia ante las imágenes prestigiosas o para cumplir votos. Ningún vehículo los llevaba en masa, bajo la custodia de monjes conductores. Los orígenes de los primeros milagros perdíanse en la bruma luminosa de las más remotas leyendas. La fe había crecido poco a poco, a medida que los ardientes romeros se dispersaban por el mundo envueltos en sus severos trajes cubiertos de conchas.

En cambio, Lourdes ha sido hecha con una actividad extraordinaria. Antes de que la Virgen azul apareciese, con su rosario y sus exigencias, para pedir un templo, ya la justicia de Tarbes tenía noticias de lo que iba a suceder. Este es el punto más grave, más terminante. Los jueces del distrito se enteraron, en diciembre de 1857, de que el cura Peyramale organizaba el milagro para enero o febrero de 1858. Los archivos están ahí. Pero, naturalmente, de esto no habla ni *El Siglo Futuro* ni ningún escritor clerical de nuestra época. Por desgracia, no falta quien se empeñe en que el pobre pueblo no ignore por completo las supercherías de los mercaderes del templo. El muy católico Bonnefon, que querría que la Iglesia se purificase, acaba de publicar los documentos relativos a los primeros milagros de Lourdes. En-

tre ellos hay uno, fechado en junio de 1858 y firmado por el alcalde del lugar, que dice:

«Considerando que conviene a los intereses de la religión poner un término a las escenas escandalosas de la gruta de Masabiela, etc., etc., se prohibe tomar agua de la fuente de la gruta.» En el acto, como era natural, el cura Peyramale, que veía sus esperanzas frustradas, apeló al prefecto. Una Comisión, compuesta de personas piadosas designadas por el obispo de Tarbes, estudió el asunto. Al cabo de un mes, el ministro de Cultos, católico, apostólico y romano, dirigió a la autoridad eclesiástica la nota siguiente:

«Monseñor:

Los nuevos detalles que recibo de Lourdes me parecen propios para entristecer de un modo profundísimo a todos los hombres de fe sincera.

Esas bendiciones de rosarios hechas por los niños, esas manifestaciones en que se nota en primer término la presencia de mujeres perdidas, esas coronaciones de visionarias, esas ceremonias grotescas, verdaderas parodias de las ceremonias religiosas, no dejarán de provocar los ataques de la prensa protestante y librepensadora si la autoridad central no interviene. Esas manifestaciones, tan de sentirse, me parece deben hacer salir al clero de la reserva en que hasta hoy se ha mantenido. Por mi parte, no puedo menos que rogar a vuestra Grandeza que examine las circunstancias

en que debe reprobar públicamente semejantes profanaciones.»

Pero esta nota llegó cuando ya el obispo de Tarbes, después de muchas negociaciones, había comprendido que era conveniente apoyar al padre Peyramale. En vez de reprobar, monseñor aprobó. El prefecto hubo entonces de cumplir con su deber. Apoyando al alcalde, prohibió las grotescas ceremonias de la gruta. Y fué necesario que su majestad — una española — interviniese, para que, por orden de Napoleón mismo se permitieran de nuevo los milagros.

Ahora es probable que cuando el Congreso cierre definitivamente la gruta santa y las santas piscinas, nadie será bastante poderoso para hacerlas abrir de nuevo. La Francia de San Luis y del general Mercier ha perdido su prestigio defendiendo a todos los falsificadores, desde el cura Peyramale hasta Estherazy.

Pero, puesto que el doctor Laponi sabe que la Virgen ha de aparecer en otro sitio, *El Siglo Futuro* puede desde luego rogar al cardenal Merry del Val que la autorice a escoger la tierra española para fabricar su nueva gruta. Allá le han preferido ya los Cartujos, expulsados por Combes. Y allá es seguro que ningún Gobierno se atreverá a creer que el agua de las piscinas santas pueda tener microbios.

UNA VISITA A CATULLE MENDÉS



INGUN poeta, en ninguna época, en país ninguno, tuvo un destino comparable al de este Cátulo parisiense. Sin duda los hubo más grandes y más gloriosos. Los hubo que dieron su nombre a un siglo, que impusieron sus ideas a un pueblo, que encarnaron el alma de una raza, que fueron pastores de innumerables rebaños de almas. Los hubo que fueron pontífices, que fueron patriarcas, que fueron reyes. Pero antes de que éste naciera, no los había habido aún príncipes de todos los principados ideales.

Catulle Mendés es el primero a quien todos los maestros pudieron antaño considerar como discípulo y en quien hoy todos los adolescentes ven un maestro. La crítica severa dice esto de otro modo. Compara su obra con un mosaico. Le con-

sidera cual un Frégoli artista, que sabe presentarse primero imitando la voz cíclica de Víctor Hugo, luego diciendo la honda oda de Leconte de L'Isle, en seguida haciendo líricas piruetas a la manera de Teodoro de Banville, siendo clásico un instante más tarde, y siendo, por último, decadente.

Dice también la crítica: «Es el inventor de la impasibilidad poética. Es el que, en un verso célebre, dijo: *Nada de quejidos humanos en el canto de los poetas*. Es el teórico del Parnasismo. Es puro como el mármol, frío como el mármol, insensible como el mármol.»

* * *

Pero esto no es justo. El maestro mismo acaba de declararme, indignado:

—¿Impasible yo? ¡Es una locura decirlo!... ¡Impasible quien, día por día, lanza al viento sus pasiones, odios y amores, entre las hojas aladas de los diarios! ¡Impasible el que ha escrito novelas de lágrimas, de rupturas de alma, de agonías de sentimientos; el que ha sufrido con sus héroes, el que ha gozado con sus heroínas! ¡Impasible, en fin, quien ora todos los días ante esas dos imágenes!...

Y con el dedo me señalaba dos retratos amarillentos colgados en la parte más visible de su sala de recibo. Era uno la imagen de Víctor Hugo y otro la de Wagner.

Cuando escribo—siguió diciéndome—lo hago

en nombre de ambos. ¿Cómo no tener emoción, pues, siendo un eco de dos liras eternamente vibrantes? Y por otra parte, la teoría histórica que presenta a los parnasianos como artistas impecables e impasibles, está muy desacreditada ya. En otro tiempo era natural que nuestros enemigos nos la echasen en cara, pues nosotros mismos la reivindicábamos. Verlaine, que fué el más sensitivo de los mortales, exclamó: «¿es o no de mármol la Venus de Milo?»; nuestro maestro Banville dijo: «el poeta no tiene ni alma ni cerebro, sino sonidos, palabras y palabras»; Teófilo Gautier, dirigiéndose a los que leían a los latinos, gritó: «os ordeno que sólo leáis diccionarios, enciclopedias, obras técnicas que traten de oficios y ciencias, lo mismo que catálogos de piedras, metales, etcétera, con objeto de llenaros la memoria de infinito y variadísimo número de palabras. Es lo único de que el poeta ha menester»; Glatigny, en fin, tituló su famoso poema: *Impasibilidad*. ¡La impasibilidad de Glatigny sí que hace reír! Justamente después de *Santa Teresa* se representará una comedia mía cuyo asunto será la vida atormentada, loca y admirable de Albert Glatigny.

* * *

¡Santa Teresa! En realidad, a lo que yo iba esta mañana a casa del maestro era a pedirle noticias de su drama.

—Ya está hecho—me dijo—, y Sarah lo estu-

dia, desde hace algún tiempo, con ardor obstinado. Sólo esta admirable trágica es capaz de tamaños esfuerzos. En el *Aiglón* recita actos enteros, sola. En mi drama casi le sucederá lo propio. Pero nada la arredra, nada la fatiga. La mujer de cristal, frágil y dorada en apariencia, es en realidad un ser de hierro... También María Guerrero, a quien quiero y admiro, me ha pedido mi obra. Yo se la he negado en principio, porque sé que mi santa no es la santa española...

Un silencio.

El poeta parecía buscar algo en su memoria. Sus labios crispáronse ligeramente y su diestra nerviosa acariciaba con alguna rudeza su barba rubia. Al fin, clavándome en los ojos la mirada de sus pupilas azules, clarísimas, como de esmalte nuevo, me preguntó:

—¿Cuál es la visión de un español al oír el nombre de Santa Teresa?

Cuando le hube contestado, murmuró:

—¡Eso es... muy distinto!... ¡Más humana... más católica!... Y es natural. Jamás ningún hombre ha podido penetrar en el alma de una raza que no es la suya. Yo lo noto leyendo las obras extranjeras sobre asuntos franceses. Nunca nos comprenderá nadie, y nosotros no comprenderemos jamás a nadie. Lo único que logramos es transponer, interpretar. Yo he interpretado a la manera francesa la figura divina de la Santa de Avila. He suprimido en ella la época de las tentaciones y he desdeñado en absoluto su carácter

varonil de fundadora de conventos, de viajera, de propagadora de la fe... Lo único que me interesa es la visionaria, ¡ah!, pero eso sí: los detalles son escrupulosamente exactos. He leído todo lo que se ha escrito sobre la época española en que vivió mi divina heroína. Los personajes secundarios de mi obra son seres históricos. Felipe II, que llena todo el primer acto, es una creación documentada. Mi Don Tomás, el confesor de la santa, es, con otro nombre, un inquisidor célebre del tiempo aquel, y en mi provincial de jesuítas he hecho revivir la alta, la soberbia, la extraña figura de Ignacio de Loyola. Pero el personaje que más importancia tiene, desde el punto de vista poético, después de la protagonista, es Magdalena de la Cruz, monja clarisa de un convento de Córdoba, que era como una parodia negra de la santa, que imitaba sus milagros, que copiaba sus visiones, que plagiaba sus éxtasis y que acabó, al fin, por confesar a los inquisidores su superchería.

Catulle Mendés paseábase a grandes pasos por la estancia, y a medida que hablaba parecía más nervioso. Primero encendió una inmensa pipa de madera; luego se abanicó con una fotografía en que su esposa aparece de perfil, admirablemente bella; por último vino a pararse frente a mí, me cogió el brazo y sacudiéndomelo con ímpetu:

—¿Querrá usted creerlo? — exclamó —. Pues Magdalena de la Cruz no fué quemada, a pesar de su declaración...

* * *

Apaciguado el maestro, volvió a sentarse junto a mí en una butaca muy baja. Viéndole siempre tan joven, tan activo, tan lleno de ardor y de entusiasmo, comprendí una vez más la inmensa vanidad de las fechas. «Tiene sesenta años», dicen las biografías. En realidad tiene veinte, o, mejor dicho, no tiene edad, es como un símbolo de gallardía invencible, de mocedad eterna, de vigor perdurable. Ya no es el rostro sonrosado de sus primeros retratos, ni la esbeltez de antaño, ni la gracia bironiana que adoraron las últimas marquesitas de las Tullerías. Pero aún es bello cual un dios wagneriano, con el rostro ligeramente encendido, con la cabellera echada hacia atrás en ondas de oro y plata, con la barba despeinada, rojiza; con los ojos de una claridad, de una vivacidad, de una intensidad admirables, sobre todo. El traje es siempre el mismo. La corbata blanca, que aparece en las aguas fuertes de hace treinta años cual una enorme mariposa loca, no ha variado. Ni el sombrero de fieltro, ni la americana muy amplia, ni las suntuosas camisas han variado. Seguro de su prestigio plástico, sigue el poeta imponiendo su dandismo bohemio y personalísimo.

—Lo único que continúa siendo como antes—me dijo risueño—, es el alma. Lo demás envejece... Pero no hay tal. Nada envejece. Hace un par de años se batió en duelo con un oscuro periodista, porque éste dijo que Hamlet había sido un príncipe gordo y pesado. La herida fué grave y obligó al gran poeta a pasar tres meses en cama. Al sen-

tirse curado, lo primero en que pensó fué en sacar de nuevo la espada.

—Al fin y al cabo—me dijo—, cuando uno ha vivido tanto como yo, la muerte no tiene importancia.

Su existencia ha sido, en realidad, una de las mejor empleadas». Hablo en sentido nietzcheano y no con sentimiento católico. Sus grandes y bellas cualidades las ha aprovechado para gozar. Ha buscado, en la vida, las rosas, y las sonrisas, y el amor y los amores, todos los amores, los más nobles como los más extraños, y se ha embriagado de luz, de perfumes, de madrigales. Y por encima de todas las cosas, ha adorado frenéticamente su arte.

* * *

—¡Ah!—exclamó—. Eso sí es verdad. Las letras, las artes, lo que es mi oficio, me apasiona hasta el punto de que jamás he podido pronunciar una de las frases que en labios de los profesores son vulgares, como «gaya ciencia», «bellas artes», «humanidades», sin sentir una emoción profundísima. Muy niño aún, compuse una serie de poemas libertinos en lengua latina, y aunque a causa de la edad prematura parezca esto mentira, puse toda mi alma en aquellas primeras estrofas. Luego, en francés, no he hecho más que continuar. Cada madrigal, cada soneto, cada cuento, cada acto, cada página de novela, más aún, cada crónica, está sentida, vivida, llorada, o reída, o amada, u odiada. Balzac, derramando lágrimas cuando tenía

necesidad de matar a uno de sus personajes preferidos, es para mí un símbolo. ¡Vaya usted, pues, a hablarme de impasibilidad! No. Los hijos de Víctor Hugo no pueden ser impasibles. ¡Víctor Hugo!...

No hay idea de la veneración palpitante con que Mendés pronuncia este nombre. Dice «Víctor Hugo» como los católicos dicen «El Todopoderoso». «En su obra se halla *todo* — exclama —. Los simbolistas encontraron allí sus oscuridades, y los parnasianos sus claridades. Allí está el encanto doliente de Verlaine, la distinción gongórica de Mallarmé, la pureza autumnal de Moréas, la sencillez infantil de Francis Jamées. Allí está el mundo y los mundos. Su obra es el Universo. Los que aseguran que su corazón fué sólo español, se equivocan. También fué alemán, inglés, griego, francés, italiano, turco, todo.» ¡Todo! ¡Esta es la palabra que, para Mendés, explica mejor a Hugo: «¡todo!» Los demás, a su lado, son semidioses o a lo sumo dioses especiales. Banville es el dios de la alegría; Leconte de L'Isle, el de las selvas; Baudelaire, el del infierno. Verlaine es Pan, Teófilo Gautier es Apolo. Pero Júpiter es Hugo, padre, rey de los poetas.

Y cuando hubimos hablado de todo esto, Mendés, risueño siempre, dió un salto, me cogió de nuevo por el brazo y, levantándome, me dijo:

—Ahora, márchese usted. Ha llegado el momento ineludibledel trabajo... ¡Eh! Y hasta pronto.

Enero 1900.

OTRA VISITA A CATULLE MENDÉS



N la misma estancia en que hace cinco años me habló gravemente el maestro de su drama *Santa Teresa*, háblame hoy, con regocijo, de su comedia *Glatigny*. Sobre la chimenea, los dos dioses tutelares siguen protegiendo al poeta. Aquél es Wagner; éste es Hugo. Y entre uno y otro, alta, esbelta, de una belleza de fiebre y de misterio, la musa, la esposa del dramaturgo, sonríe en su marco blanco.

—Aquí... siéntese usted aquí..., o mejor... aquí..., esto es más cómodo.

Entretanto, él va hasta el piano y busca una pipa; la enciende; luego la abandona y toma otra más pequeña; y envuelto en nubes de humo, se pasea de un extremo a otro de la habitación, gesticulando, hablando, riendo. No hay un evocador

de sombras queridas tan poderoso como éste. Toda la época, ya lejana, de su bohemia, la hace revivir con unas cuantas anécdotas en suntuoso cortejo. Es Villiers de l'Isle Adam, pálido, miserable, que pasa entre harapos, soñando ensueños principescos; Es François Copée, casi niño, con una cabellera de paje florentino; es Heredia, el cincelador de sonetos, el recién llegado de tierras lejanas, el que más rico parece por ser el menos pobre; Heredia, que apenas se asoma de tiempo en tiempo:

Les nouveaux, ceux qui font des sonnets. Ca les mène
A ne diner, trés tard, que trois fois la semaine
Des enfants presque. On dit: C'est les Parnassiens.
Drôle de nom! Ils son trés mal vus des anciens,
Pour leur barbe blondine et leurs fronts sans grisaille.
Villiers. Tous ses cheveux dans l'œil. Une broussaille.
De feu dessous. Est-il roi des Grecs? C'est le *hic*.
Heredia ne vient jamais. Il est trop chic.
Comme on ferait tourner des tables, main crispée,
Tendus, ils fonte rond vers Catulle ou Coppée.
Catulle. en porcelaine, a des airs belliqueux!
L'autre est plus doux...

Este otro, «más dulce», es León Valade, cantor de las violetas parisienses, cuyo perfume embalsama el seno virgen de las modistillas; en seguida, es León Dierx, que nació, como Heredia, bajo soles exóticos y que trae de su remota isla de oro todo un caudal de visiones ardientes y serenas; y en seguida, ¡ah!, es Verlaine joven, es el Ver-

laine de las *Fiestas Galantes*, es el Verlaine sin vicios, sin dolores, sin amarguras; un Verlaine bien vestido, algo *snob*, muy entusiasta de las nuevas modas inglesas y ya marcado con el signo misterioso en la frente prematuramente calva; es Sully Prudhomme, serio, estudioso, algo doctoral, enamorado de los filósofos; es Baudelaire en las puertas de la muerte, medio paralítico, de rostro espectral y de mirada errante; Baudelaire, rey de un reino diabólico, rodeado de leyendas macabras, coronado de rosas deletéreas; es Banville, el de la cara de Pierrot, el del alma de Pierrot, paternal y alegre, lírico y funambulesco, mezcla de Píndaro y de Arlequín; es, en fin, Albert Glatigny, el héroe de la comedia nueva.

—¡Glatigny!—exclama Mendés haciendo sonar las tres sílabas ligeras—. ¡Glatigny!... Toda la vida de este pobre y gran poeta parece hecha para tentar a los dramaturgos. Yo, por lo menos, la veía escena por escena desde hace muchos años, y cuando deseaba, en los aniversarios de su muerte, hablar del autor de las *Vignes Folles*, lo primero que se me ocurría era hacerlo en forma teatral. Sublime y risible, aquel amigo mío entró en la leyenda antes de morir. Era hijo de un gendarme. Desde aquí le veo el día de su llegada a París. Cuerpo más largo y más flaco, no se puede imaginar. Parecía el hijo de Don Quijote, cansado de haber hecho a pie el camino de Francia. Traía una maleta de cuero de vaca con pelos, en la cual un abate habría podido encerrar su ropa toda.

Pero los poetas no tienen más que la puesta. Dentro de la maleta sólo había un libro de poesías de Teodoro de Banville. Cuando le preguntamos en dónde tenía sus propias obras, nos contestó: «En la memoria.» Y en seguida se puso a recitarnos, gesticulador y sonoro cual un galán de teatro italiano, las divinas estrofas de sus *Viñas Locas*. Todos comprendimos que aquel recién llegado estrafalario era un admirable artista. Cuando digo todos, quiero referirme a los diez o doce amigos del primer parnaso. En cuanto al público...

Catulle Mendés se detiene en medio de una nube de humo, y volviéndose hacia el retrato de Wagner, exclama:

—El público de Glatigny fué el mismo que silbó *Tannhäuser*...

Luego, comenzando a pasearse de nuevo por la habitación, continúa el retrato de su amigo de ayer, de su personaje de mañana:

—¡Qué tipo! - exclama—. ¡Qué tipo! Tenía unos pies larguísimos y unas manos enormes. Sus ojos eran oblicuos cual los de un chino. Su boca, de labios sensuales, casi infantiles, no dejaba de reír sino para cantar, y cuando ni cantaba ni reía, crispábase en una mueca dolorosa. Anatole France le llamó un día Panurgo Lunático. En realidad era un habitante de la Luna, un hombre de otro planeta. La vida de su tiempo, gris y burguesa, parecíale odiosa. Para huir de ella, más que para ganar el pan de cada día, hízose actor y recorrió

los pueblos poniéndose los trajes y las almas de los personajes legendarios. En mi comedia lo hago aparecer en el momento en que, enamorado de una actricilla que pasa por su pueblo, huye de la casa paternal y se alista en la compañía de la legua en que trabaja su adorado tormento. Su primer amor fué su primera pena. La muchacha, coqueta y cruel, era incapaz de enamorarse de un poeta. Los innobles bufones le parecían más dignos de amor, y así, mientras Glatigny suspiraba por ella, ella reía entre los brazos de un cómico. Una noche, en medio de una escena, el poeta vió entre bastidores a su amada y a su rival en galante coloquio. Su primer impulso fué abandonar las tablas y matarlos. Pero el deber lo detuvo. Cuando terminó su monólogo, ya la infiel había huído llevándose la cartera del pobre engañado. Este es un simple episodio, un episodio significativo. Su alma era de amor, de fantasía, de lirismo y de bondad. En cierta ocasión los médicos le dijeron que si no se decidía a pasar un par de meses tranquilo en una estación termal, caería enfermo. Los amigos le reunimos lo que pudimos: unos trescientos y tantos francos. El infeliz, lleno de ternura, se echó a llorar, se juró ser económico, ser juicioso, ser serio... Y para comenzar, marchóse a pie, asegurándonos que con lo que dejaba de gastar en ferrocarril o diligencia, viviría una semana más. Sólo que en el camino se detuvo en todas las hosterías, dió de comer a todos los hambrientos, y llegó al fin de su camino con seis fran-

cos en la faltriquera. En el acto organizó una serie de veladas en las cuales él solo recitaba monólogos durante horas enteras. Yo le escribí haciéndole notar que para seguir trabajando lo mismo hubiera sido que se quedase en París. Mas él me contestó: «No es un trabajo, sino un pasatiempo.» Así era él... así, hasta la muerte... cándido y sencillo como un niño, un niño triste, que sabía llorar, que sabía comprender sus sufrimientos...

Catulle Mendés ha dejado sobre el piano su pipa, que ya no humea. Quieto, grave, parece contemplar a su amigo el vagabundo lírico. Hay en sus pupilas azules, tan claras hace un minuto, como una sombra lamentable. De pronto se dirige hacia un sofá cubierto de libros, de cuadernos; hojea uno y con su voz musical me dice o, mejor dicho, se dice a sí mismo, lentamente, llorosamente, las estrofas de su comedia en que Glatigny pinta sus propias penas.

Depuis trois jours je n'ai ni mangé ni dormi!
C'est, fou, c'est bêbe; eh bien, mon dèsespoir s'attise.
De plus d'extravagance et de plus de sottise.
J'ai honte. L'âpre mal qui m'a dompté, maté,
Est fait bien moins d'amour que d'imbécilité.
J'ai ri d'abord. ¡Eros change sor arc d'èpaule!
On s'est joint; c'est charmant. On se quitte, c'est drôle.
Cette femme, une nuit les cheveux sur le sein,
Guenuche de Canuche ou femelle à Tassin,
S'offrait à qui voulait avant que je la prisse,
Et cinq ans de baisers furent son long caprice
Sans devoir ni reproche à l'infidélité.

Qu'était-elle pour moi? pas même la beauté,
Car j'avais seul, splendide, avec les rhétoriques
Des mots rimeurs et des métaphores lyriques
Empourpré de soleil et rosé de matin
Sa tignase de gouge et sa peau de catin.
Et je riais. Mais quand je la compris partie
Pour de bon, hagard, fou, toute force abrutie,
Je me suis assis sur un banc, et j'ai pleuré.
L'ègratignure est un cancer invétéré.
Je sens que désormais le temps ne me dévide
Que du gris dans du terne et du nul dans du vide
Et qu'en perdant, d'un jeu sans tristesse attendu,
Celle qui n'était rien, ma vie a tout perdu
Pourquói? Pour une odeur d'instinct qu'on ne retrouve
Qu'à la même colombe ou qu'à la même louve?
Parce qu'ensemble on a, cabots du grand chemin,
Fait la nique aux hiers et risetta à demain,
Ou, les soirs de Paris, vu des châtaignes frire,
A jeun, avec des dents de fringale et de rire,
Prés du logis hargneux que ferme un geste prompt.
Non, tout acord des sens, et des hasards, se rompt,
Mais si l'on fit, Adam fou de la premiére Eve,
D'une femme et de son propre rêve un seul rêve,
Si dans elle se prit à l'idéal charnel,
Tout ce que l'on avait de jeune et d'éternel,
Fût-elle désormais stupide, laide, infâme,
On ne s'en peut pas plus passer que de son àme!

El maestro calla un momento. Luego, febril, vuelve otras hojas, y por aquí y por allá, al azar de las estrofas que llaman su atención, lee, ya veinte versos seguidos, ya un solo cuarteto, ya un hemistiquio aislado. Es toda su obra. Yo veo pa-

sar así a los personajes. Veo al héroe yendo de pueblo en pueblo con los labios en que florecen los besos inútiles y las canciones que nadie oye; lo veo perderse en el torbellino de la bohemia parisiense, entre locos, mártires, derrotados y envidiosos; lo veo enfermar y al fin lo encuentro en su pueblecillo, adonde vuelve muriéndose de tisis, pálido, demacrado, y cuerdo. Cuando digo cuerdo no quiero decir serio, no. El amigo de Verlaine no fué nunca austero. Su cordura final consistió en reírse de la muerte. En la comedia de Mendés, el poeta muere en pleno campo, una noche de primavera, después de haber cantado en versos delirantes las bellezas de las flores. En la realidad perece en un chalet de los alrededores de París, donde acababa de hacerse un nido para el último idilio. Anatole France, que le visitaba con frecuencia en sus postreros días, escribe: «Para que su mujer no notara lo grave de su estado, pasábase el día inventando bromas y farsas. A veces hacía muñecos de cartón y a veces pintaba caricaturas grotescas.» Para mí, este modo de esperar la hora suprema es sublime. Pero Catulle Mendés no ha querido ceñirse a la verdad. El sabrá por qué, y sin duda tendrá razón, puesto que los poetas tienen siempre razón.

El maestro ha cerrado el manuscrito. Sus manos blanquísimas de abad escogen entren las pipas del piano la preferida. Y los paseos pricipian de nuevo entre el nimbo de humo y la sonoridad de las palabras, que saltan bruscas como exclamaciones.

—¡La bohemia!... Yo no creo en la bohemia... Es la pereza... es la máscara prestigiosa de la impotencia... ¡Ah, los bohemios de mi tiempo!... Allí los he metido, en mi comedia... ¡Qué tipos!... Unos son la borrachera, el alcohol asesino, el opio, el haschich... Otros, la envidia... Otros, la holgazanería... Glatigny no fué un bohemio, como no lo fué Villiers, como no lo fué Verlaine... Fué un desordenado, pero trabajó con ardor y ganó su vida humildemente. ¡El pobre buen poeta! Lo mismo que todas las almas fuertes, tenía odio por los *ratés* agrios... En una escena en que presento la vida de la cervecería del Barrio Latino—con sus pintores melenudos, que desprecian a Rafael; con sus escultores hirsutos, que se ríen de Miguel Angel; con sus dramaturgos, que llaman imbécil a Alejandro Dumas (hijo)—hago ver lo que Glatigny pensaba de esos forajidos. Un *raté* maestro, ante quien los pequeños *ratés* se inclinan, habla de manera irrespetuosa de Teodoro de Banville. Mi héroe se levanta entonces airado y escupe al rostro de los bohemios su desprecio por la envidia... ¡Qué tiempos aquéllos!... Y supongo que éstos son iguales... La vida no cambia... Nosotros, sí: somos nosotros los que cambiamos... Y es seguro que mientras yo evocaba en el silencio de mi cuarto de trabajo la existencia de la cervecería de mi juventud como una cosa abolida, allá, del otro lado del puente San Miguel, en el fondo humoso de algún café estudiantil, las mismas escenas se desarrollaban con la intensa grandeza

de la realidad palpitante, entre Glatignys de mañana, buenos, ardientes, nobles, y eternos *ratés* agriados de hoy y de siempre...

El maestro pronuncia estas últimas palabras con una voz de trueno, haciendo un amplio ademán teatral. En seguida, como si hubiera agotado el soplo de su pecho leal, calla y sonríe. Las visiones de antaño pasan, sin duda, por su memoria. Por la ventana entreabierta, un rayo de sol ha penetrado y, jugueteando entre la barba del poeta, diríase que se entretiene en contar los pelos de oro y los pelos de plata. Los instantes transcurren en silencio. Y cuando, al levantarme, llamo la atención de mi ilustre amigo, parece que sale de un sueño.

—¡La bohemia!—exclama.

Después, el tradicional apretón de sus dos manos, tan blancas, tan suaves y tan fuertes.

UNA VISITA A RUBÉN DARÍO



N otras circunstancias, y en otra ocasión, la escala de Palma, entre Barcelona y Argel, habría sido para mí una romería literaria. Con el alma devota, hubiera buscado, por entre las callejuelas frescas y silenciosas de la ciudad vieja, la sombra obsesionante de Raimundo Lulio. Pero hoy, un amigo vivo me hace olvidar al filósofo muerto; y así, en vez de detenerme por los alrededores de la catedral, tomo, desde que desembarco, el camino de la playa y me dirijo hacia la casita en donde mi pobre Rubén Darío cura su neurastenia. El paisaje es digno de su fama. En una atmósfera azul, azul—azul arriba y azul abajo—, en una atmósfera de esmalte etéreo, destácanse, al pie de las colinas, entre la playa y el bosque, los blancos *chalets* del

Terreno. De trecho en trecho, un almendro florido se recorta en el espacio cerúleo, como un encaje perfumado. Las gaviotas blancas rayan el horizonte con sus amplios vuelos oblicuos, y se bañan, llenas de alegría, en la luz de la mañana.

* * *

La casita de Rubén Darío es una de las más lindas. Tiene un jardincillo, tiene una fuente, tiene una terraza, tiene un ciprés. Y cuando yo llego, para completar la impresión de cuento oriental, tiene también, apoyada en una ventana, una silueta rubia, soñadora e indolente.

Al ruido de la campana, la silueta se anima. Desde fuera oigo abrir y cerrar puertas. Se ve que no hay costumbre en esta casa de recibir visitas. Se adivina que los moradores defienden la paz de su existencia contra la curiosidad de los importunos literarios, lo mismo que en otro tiempo los señores feudales defendían estas costas contra la codicia de los piratas berberiscos.

Al fin, el mismo Rubén viene a abrirme. Está gordo y rozagante. En sus ojos negros, de corte asiático, brillan claridades de vida y de dicha. El aire puro ha hecho su obra reparadora.

Y, sin embargo, él se queja:

—Muy mal—me dice—, siempre muy mal... Apenas trato de hacer un esfuerzo, la neuralgia me atormenta... Además, estos ataques misteriosos que nadie me explica, y que hacen mi vida

imposible... Es aquí, en la nuca... De repente, algo diríase que se hincha por dentro... Algo palpita fuertemente... Yo pierdo el conocimiento en el acto... Pero, por fortuna, no se repiten sino de tarde en tarde... Así, algo he podido hacer... versos... aquí sólo los versos están bien... Ya los verá usted...

De antemano me regocijo con la idea de saborear los nuevos poemas, que tienen que estar empapados de estos aromas campestres.

* * *

—Antes—me dice Darío—quiero que vea usted una carta que dirijo a *El Imparcial* para contestar a los que me atacan, pues últimamente me han atacado mucho en Madrid. Ya usted habrá leído esas burlas ineptas de los que no comprenden, ¿no es verdad? Ahora, oiga usted mi contestación.

Y sacando de la faltriquera unas cuartillas que ya están en su sobre, dispuestas para cruzar el mar, me ofrece las primicias de su defensa, que es desdeñosa y altiva, como conviene a lo que un poeta escribe hablando de sí mismo.

—Note usted bien todo esto—me dice Rubén—, pues quiero que cuando llegue la ocasión de que usted me defienda, diga lo mismo.

Yo noto, ante todo, que con una deliciosa puerilidad de poeta, mi amigo se empeña en probar que los «maestros», es decir, Núñez de Arce y

doña Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo y Campoamor, Valera y Pidal, aplaudieron siempre sus poemas.

—Nadie ignora—continúa leyendo—, nadie ignora que don Juan Valera, mi don Juan, fué quien dió a conocer, con un gentil entusiasmo, muy superior a su ironía, la pequeña obra primera que inició allá en América la manera de pensar y de escribir que hoy suscita aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias. Campoamor fué para mí lo que testigos eminentes—entre ellos José Verdes Montenegro—pudieran certificar. Castelar me dió pruebas de intelectual estímulo. Núñez de Arce, cuando estuve en Madrid por la primera vez, como delegado de mi país natal, a las fiestas colombinas, fué tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible porque me quedara en la corte. Habló al respecto con Canóvas del Castillo—otro ilustre y bondadoso amigo mío—, y Cánovas escribió al marqués de Comillas solicitando para mí un puesto en la Trasatlántica. Entretanto, yo partí. No sin que antes, en las tertulias de Valera, se aplaudiesen y se criticasen algunos de los que llamaban mis atrevimientos líricos, que eran entonces, lo confieso, muy inocentes, y apenas de un modesto parnasianismo: *Elogio de la seguidilla;* un *Pórtico* para el libro *En tropel*, de Salvador Rueda. Mis versos fueron bien recibidos la primera vez que hablara ante un público español—fué una velada en que tomaba parte don José Canalejas—. Rueda me

alababa, no tanto como yo a él. Mas mis amigos literarios, además de los que he nombrado, se llamaban entonces Manuel del Palacio, Narciso Campillo, el duque de Almenara, el conde de las Navas, don Luis Vidart, don Miguel de los Santos Alvarez... Me apresuro a decir que yo tenía la grata edad de veinticinco años.

Estos cortos puntos de autobiografía literaria son para hacer notar que se equivocan los que afirman que yo no he sido bien acogido por los dirigentes anteriores. En esos mismos tiempos, mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán se dió la voluptuosidad de hacerme recitar versos en su salón, en compañía del autor de *Pedro Abelardo*... Y mis aficiones clásicas encontraban un consuelo con la amistosa conversación de cierto joven maestro que vivía, como yo, en el hotel de las Cuatro Naciones. Se llamaba, y se llama hoy, en plena gloria, Marcelino Menéndez y Pelayo. Él fué quien, oyendo una vez a un irritado censor atacar mis versos del *Pórtico* a Rueda, como peligrosa novedad,

> ... y esto pasó en el reinado de Hugo.
> emperador de la barba florida,

dijo: «¡Bonita novedad! Esos son sencillamente los viejos endecasílabos de gaita gallega:

> Tanto bailé con el ama del cura,
> tanto bailé que me dió calentura.»

Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour el tamborilero de Provenza... O había «pensado musicalmente», según el decir de Carlyle, esa mala compañía.»

—¿No cree usted—le digo cuando concluye—que estas defensas no sirven, por lo general, sino para provocar nuevos ataques? Vea usted el ejemplo de nuestro amigo Guglielmo Ferrero. Los críticos franceses lo habían dejado tranquilo; pero se le ocurrió a él defenderse, y en el acto otros muchos artículos han aparecido contra su obra.

Rubén Darío se ha puesto de pie. En su rostro hay algo de congestión.

—¡Los ataques!—exclama—¡la crítica!... No me importa... Yo me río de los que me critican...

Pero, ¡ay!, en su voz, en su gesto, se adivina que, lejos de ser insensible a las burlas y a las censuras, tiene una epidermis literaria de una delicadeza exquisita, que sangra al menor roce.

Sin embargo, él insiste y repite:

—No me importa... No me importa...

Está bien.

—¿Y los versos? Yo espero, con la glotonería que me caracteriza en cuanto se trata de frases musicales, el momento de ver cómo ha cantado mi amigo estos paisajes azules.

—Nada está concluido—me dice Rubén hojean-

do un cuaderno... No tengo más que borradores... Vea usted.

Y veo el *Canto errante*, epístola; y veo un largo poema al Chimborazo; y veo sonetos y canciones sobre algunos temas ideológicos. Pero sobre esta tierra idílica, nada veo.

—¿Nada le ha inspirado a usted Palma?

Rubén me contempla con sus ojos muy abiertos, como espantado de mi pregunta. Luego, con indiferencia, murmura:

—Nada.

¡Oh, gran herejía de gran poeta! ¡Oh, injusticia increíble! ¡Oh, insensibilidad delincuente! ¡Nada este paisaje de estampa japonesa tan deliciosamente estrecho en su copa de cristal azul! ¡Nada estos montes de pinos que esponjan al sol sus ramas oscuras! ¡Nada esos almendros floridos que al menor soplo de brisa cubren el llano con una alfombra de pétalos blancos!...

* * *

Mas no sé por qué me extrañó tanto esta insensibilidad ante el paisaje. Con solo repasar de memoria la obra de Darío, se nota que para él, como para el joven filósofo de Maurice Barrés, el mundo exterior no existe. Sus visiones, como sus armonías, son interiores, son cerebrales o psíquicas. Su alma no es un alma de pintor. Sus ojos no gozan como gozaban los de Gautier, como gozan los de Loti, con un goce directo, con una vo-

luptuosidad inmediata. Sus decoraciones y sus visiones, las lleva en su mente. Sus paisajes, cual los de Amiel, son estados de alma. Su musa es más amiga de evocar que de pintar.

Y así, mientras yo me embriago como un sultán sibarita con el aroma de estas costas floridas de magnolias y de almendros, mi amigo me explica, doctamente, el mecanismo verbal de su compañero Moreas, que como él es un gran artista, un gran músico, un gran ideólogo, y un hombre para el cual el mundo exterior tampoco existe.

EL COLEGIO DE ESTÉTICA DE PARÍS



UY lejos del Instituto y de la Sorbona, en uno de los barrios menos universitarios de París, funciona desde hace algunos años un Colegio de Estética.

Como ni el Gobierno lo protege ni las damas millonarias asisten a sus cursos, el plantel vive pobremente, no envidiado, sí envidioso.

Pero lo esencial es que no muera, y para esto (como los discípulos no pagan) pagan los profesores. ¡Oh, no mucho!... Ninguno de ellos es rico. Entre todos reunen, cada trimestre, los cien duros necesarios para cubrir el alquiler y el alumbrado.

* * *

Los profesores son seis, a saber: Saint Georges de Bouhelier, Maurice le Blond, A. de Rosa, Edouard Lauret, Albert Fleury y Eugène Monfort.

El primero explica la estética de la vida, ciencia destinada a dirigir por el camino de la belleza la sensibilidad contemporánea, haciendo a los hombres más aptos para concebir y ejecutar armoniosamente todos los actos de la existencia diaria. El segundo profesa la historia del arte contemporáneo desde la Revolución francesa hasta el simbolismo. A. de Rosa es maestro de estética musical, y Edouard Lauret de estética científica. El sumario de las lecciones de este último puede darnos una idea de lo que significa la estética científica. Helo aquí: «1.° Los prejuicios contra la ciencia. La ciencia en sus principios como en sus aplicaciones no es incompatible con el arte; la obra estética de los sabios modernos Claudio Bernard, Pasteur, Berthelot. 2.° Las grandes invenciones transforman la vida, la estructura armónica de las máquinas, lo sublime de las fábricas; el *Germinal* y *La Bestia Humana*, de Zola; Claude Monet en sus paisajes de estaciones de ferrocarril; los poemas de Emile Verhaeren; la ciudad industrial. 3.° Una teoría científica del arte; los colores y los sonidos; el gusto, el olfato, el tacto; ejemplos sacados de obras contemporáneas. 4.° Números, líneas y figuras; de Fidias a Rodin. 5.° Del mineral al hombre; la poesía de los cielos; estética del movimiento. Y 6.° La sínte-

sis estética.» El curso de M. Albert Fleury se titula «El heroísmo en el tiempo presente», y en él, según sus propias palabras, «propónese el profesor, por medio de ejemplos escogidos en el grupo de los grandes artistas de esta época, ilustrar la teoría de los hombres representativos y de los héroes, esbozada ya en obras recientes, inglesas y francesas». El sexto profesor, Eugène Montfort, explica la belleza moderna.

* * *

Seis cátedras me parece poco. Porque, ¿cómo no pensar, al salir del curso de M. Lauret, que además de la estética de la ciencia hay una estética de la industria? ¿Cómo no preguntarse por qué se enseña la evolución de los *géneros musicales* y no la evolución de los órdenes arquitectónicos, de las escuelas pictóricas, de las tendencias escultóricas? ¿Cómo, en fin, resignarse a no ver, junto a la cátedra en que Fleury nos habla de los héroes, otra cátedra en la cual un sutil psicólogo—Psicharis o Jorge Vanor—nos explicase las bellezas de las cortesanas antiguas?

Se me dirá que muchos de estos puntos están comprendidos en las conferencias de Bouhelier, le Blond y Montfort. Es cierto. Pero entonces es necesario decir que seis cátedras es demasiado, y que bastarían tres. En el sumario de las lecciones sobre «La estética de la vida», veo, entre otras cosas, un capítulo titulado «El sentido del heroís-

mo de los hombres», lo que, si no me equivoco, es lo mismo que explica Fleury. Por su parte, Maurice le Blond habla de Wagner, lo cual me parece que correspondería más bien a de Rosa. Pero todo esto tiene poca importancia.

* * *

Lo que sí la tiene grandísima, es saber si la estética es una cosa que puede enseñarse en aulas. Zola ha dirigido a los fundadores del colegio una carta en la cual trata del asunto. Hela aquí:

«Estimados señores:

Yo no he sido nunca partidario de una enseñanza de estética, pues estoy convencido de que el genio crece sólo para lo que debe hacer. Pero supongo que, lejos de pretender imponer una regla y una fórmula a las individualidades, vuestra ambición es únicamente suscitar e iluminar a los artistas rodeándolos de una atmósfera de simpatía y de entusiasmo que sea favorable a su florecimiento. Por eso me uno a vosotros con toda mi fraternidad literaria.

Lo que me encanta en vuestra tentativa es que encierra un símbolo de novedad en la evolución que hoy transforma nuestro mundo de las letras y de las artes. Una diana hace despertar a la juventud, que de hoy más se negará a encerrarse en las torres de marfil de sus predecesores. Un gran soplo de justicia, de vida, de energía, ha sacudido las cabelleras. Y he aquí a los adolescentes en la

llanura, resueltos a obrar, resueltos a ir hacia adelante, con la seguridad de que es inútil esperar y que es indispensable avanzar siempre, siempre, hasta el infinito.

¡La acción!... ¡La acción! Todos deben trabajar, todos comprenden que es un crimen social estarse quietos en este minuto solemne de la historia humana, en que el pasado lucha contra el porvenir. Trabajemos abriendo escuelas, agrupando a los jóvenes.»

En suma, pues, el maestro admirable de Medán, el gran apóstol del progreso moral, cree que la obra de la Blond debe ser un centro de actividad. Está bien. Pero en este caso sería inútil llamarle Colegio de Estética. El nombre barresiano de «Escuela de Energía» le iría mejor.

* * *

A mi entender, un colegio de estética no tiene nada que ver con la lucha social presente. Su misión es más frívola y menos práctica. En vez de llenar de fe las almas, debe amueblar de visiones los cerebros.

Doctos lampadarios del Arte, deben iniciar a los neófitos en todas las bellezas, en todas las poesías, en todas las sensibilidades. Digámoslo francamente: debe ser un colegio de *diletantismo*. ¡Oh! Yo sé que la palabra no está a la moda, y que todo literato que se respeta puede, como Huysmans, anatematizarla. Pero no importa. La

cosa, sin el nombre, es excelente, no como método para educar productores (que éstos, ya lo dice Zola, no necesitan cátedras), sino para formar un público capaz de saborear las múltiples manifestaciones del arte.

Un verso de Virgilio reza: «El hombre se cansa de todo, menos de comprender.»

Y comprender es principiar a amar. Porque no hay que creer que el *diletantismo* «es la incapacidad de amar fuertemente una cosa». No. Un *diletante* bien dotado reemplaza el «general desdén» del escéptico por un cariño general. Recordemos el ejemplo de Ernest Renán, que exclama: «La Naturaleza no estaría completa si sólo la poblasen sectarios», y cuyo *diletantismo* es hijo de «una cantidad enorme de verdades». Recordemos también las siguientes palabras de Paul Bourget: «El *diletantismo* honra grandemente al escritor, porque prueba la permanencia en él de una sensibilidad que la infinidad de contemplaciones no ha podido fatigar, y que continúa vibrando al unísono de todas las bellas y nobles armas.»

El director del Colegio de Estética me decía, poco hace, explicándome el objeto verdadero de su obra:

—Es inútil negar que existe una estética nueva, gracias a las obras de los impresionistas, de los realistas, de los naturistas, de todos los artistas enamorados de la vida. Los principios han podido ser aplicados por creadores de genio espontáneo; pero nadie los ha explicado aún. A las obras

de los productores no han correspondido trabajos teóricos de igual mérito. En las obras de Sainte-Beuve, de Taine, de Gautier, de los Goncourt, para no citar sino muertos, se hallan dispersas algunas de las doctrinas de la vasta evolución contemporánea. Nuestro fin es descubrir, reunir, explicar, aclarar las leyes fundamentales de lo moderno.

En este programa me parece que el *diletantismo* no escasea.

* * *

Tampoco en las lecciones del colegio. Dejando aparte las tres cátedras especiales de estética musical, de estética científica y de estética heroica, veamos lo que en las otras tres se enseña. La de le Blond es, quizás, la más importante desde un punto de vista práctico. He aquí su programa:

1.° La estética revolucionaria, J. J. Rousseau, Diderot. El clasicismo jacobino, Robespierre y Saint Just. La Convención y el arte cívico.

2.° El romanticismo. Desviación del espíritu revolucionario. Lamartine, Víctor Hugo, Delacroix. La bancarrota de la burguesía.

3.° La ciencia. El positivismo francés victorioso de la metafísica alemana. El socialismo. Este formidable movimiento filosófico crea el naturalismo.

4.° El naturalismo y el impresionismo. Gustavo Flaubert, Emile Zola, Manet, Cezanne, Claude

Monet. Teoría del medio ambiente. Grupo parnasiano.

5.° La reacción contra el naturalismo. El neoidealismo. Wagner. El simbolismo. Abandono de la tradición francesa, que sólo persiste en el teatro libre y en la novela. Mirbeau y otros novelistas.

6.° Vuelta a la tradición. El renacimiento poético y los escritores nuevos. La influencia de Zola. Las letras francesas enriquecidas por la contribución de los escritores belgas. El fin del *diletantismo*. La evolución de Anatole France. El naturismo en las artes. La religión de la belleza y de la vida.

El programa es vasto. Pero también las dotes del joven profesor son vastísimas. Sin emplear la solemnidad pomposa que a veces hace sonreír en los discursos de Bouhelier, Maurice le Blond habla gravemente de las almas de ayer y de las almas de hoy. Su palabra está llena de precisión y de elegancia. Su criterio libre no respeta ni a los maestros ni a los ídolos. Oídle hablar de los hombres de la generación anterior a la suya: «Volvamos la vista hacia un pasado recientísimo. Recordemos las charlas de hace diez años, y veremos que la juventud que comenzó a florecer en 1890 fué la más lánguida y la más estéril. Saturada de sensaciones y de lecturas, era incrédula, escéptica, fría, y consideraba inútil todo esfuerzo enérgico. Las frecuentes siestas en los divanes, profundos cual tumbas, habían acabado

por debilitar a aquellos chicos schopenhauerianos que sufrían del vértigo de sus propios vacíos.» Para las generaciones más prestigiosas, tampoco se muestra tierno. Su crítica no es halagadora. Su estética lo es menos. Cuando el artista—dice—comprenda que su misión no consiste en gustar a la sociedad en cuyo seno vive, y en hacer las delicias de una casta, sino en preparar, en amasar el ideal de mañana, habremos ganado una gran victoria moral.» Su sueño dorado es fundar un socialismo ideal entre poetas. «Porque— escribe — por más que se diga en favor del individualismo, y por más que Ibsen haya proclamado que el hombre más fuerte es el que más aislado vive, necesario es reconocer la importancia de las Cooperativas, de los Sindicatos y de las Asociaciones que se multiplican por todas partes en nuestra época.» Una vez estas bases establecidas, es necesario preguntarse: ¿Por qué, pues, sólo los artistas han de permanecer fuera del movimiento corporativo de esta era? ¿Por qué los que sueñan profesionalmente no han de formar sindicatos ideales que establezcan la comunidad, no sólo de los intereses del gremio, sino también de sus simpatías, de sus esfuerzos, de sus tendencias?

* * *

Saint Georges de Bouhelier es el verdadero poeta de la belleza humilde. Todas las artes le parecen igualmente grandes. Volviendo la frase de

Ruskin «el artista es un obrero», exclama: «¡el obrero es un artista!» En sus teorías hay un gran fondo de piedad, de hermandad, de solidaridad. Oyéndolo hablar de la hermosura de todo esfuerzo, recuerda uno que, según el apóstol inglés, las artes se basan en la conquista manual del mar y de la tierra, de la agricultura y de la navegación, y que en seguida su refinamiento comienza en la habilidad del alfarero y del carpintero.

Explicándome sus teorías, decíame ayer Bouhelier:

—Es imposible aceptar una jerarquía entre los diversos oficios que el hombre ejerce. Todos son igualmente capaces de ser gloriosos, y si no todos lo son, es por una injusticia incomprensible. Lo que impide a los artesanos hacer labor estética, es la falta de cultura. Esta ignorancia es causa de que el obrero moderno envilezca cosas que podrían ser sublimes. Cuando un cacharro ostenta líneas armoniosas, cuando un mueble es agradable a la vista, cuando una casa impresiona por su aspecto, puede decirse que los obreros que construyen tales objetos son artistas. Necesario, pues, es admitir que todos los trabajos son estéticos cuando se ejecutan en belleza. No hay ninguna profesión sin estética. Me dirá usted que el carpintero, el zapatero, el herrero, no hacen obras bellas en sí mismas. Medite usted, y verá que si no son artistas estos artesanos, pueden serlo. ¿Pueden? No. Deben serlo, tienen obligación de serlo. Porque toda labor humana sin estética es

estéril. En la Naturaleza no hay nada feo. Recuerde usted la opinión de Diderot y de tantos otros, según la cual, ni en los seres ni en los objetos hay vulgaridad o mediocridad.

¡Noble optimismo el de Bouhelier! Su estética es consoladora. Oyéndole, los artesanos modernos recordarán que en la época más admirable de la historia moderna, Ghirlandajo, maestro de Miguel Angel, era obrero, y que, según el divino Leonardo, el trabajo manual da firmeza a la mano y obliga al artista a ser prudente y paciente.

Estas ideas, por lo demás, están tan generalizadas en nuestra época, que el joven profesor no tiene, para divulgarlas, necesidad de sostener lucha ninguna. Decir que «en todo obrero hay un artista», no es más que repetir una de las verdades del evangelio ruskiniano.

En lo que Bouhelier no está de acuerdo con el maestro inglés es en el método de educación necesario para lograr que las artes industriales florezcan de nuevo cual en la Edad Media. «Hagamos—dice—de cada obrero un artista, dándole cultura y ambiciones», mientras que Ruskin asegura que es necesario devolver a los artesanos su humildad de antaño para que, humildemente, hagan objetos sublimes. «Si en nuestros días—escribe—no se encuentra ya entre los ebanistas, entre los albañiles, entre los joyeros, entre los herreros, maestros maravillosos, es porque éstos han perdido el sentimiento de su misión. Perdiendo tal sentimiento, saliendo de sus puestos, tra-

tando de elevarse en la escala social, dejando el obrador por el estudio, han llegado a confeccionar cuando debieran ejecutar.» Oyendo repetir estas doctas palabras, Bouhelier ronríe desdeñoso.

«Enseñemos la estética a los que trabajan con las manos»—me dice.

Y viéndole tan convencido de su misión, no me atrevo a recordarle que, según otra frase célebre de Ruskin, «las escuelas dan importancia, dan ambiciones, dan pedantería, pero mutilan al genio, cortándole sus alas ingenuas».

* * *

Si le Blond es un historiador y Bouhelier un apóstol, Montfort es un soñador. Las ideas parecen importarle menos en sí mismas que en sus encadenamientos de armonioso raciocinio. Sus lecciones resultan tan doctas como inútiles. Verdad es que, según Oscar Wilde, no hay nada más inútil que las rosas. Y cuando digo inútiles, quiero indicar que no contienen consejos prácticos para ejercer ningún arte, ni reglas para ejecutar ninguna clase de labor, sino que son oraciones literarias, guirnaldas de flores poéticas. Como artistas de la frase, este profesor es, en la trinidad, el más galano. «Vamos hacia el porvenir —dice —, vamos sin temores, porque sabemos que la dicha nos aguarda. En ningún minuto de la historia los hombres se han sentido tan lejos como ahora del

pasado. La sociedad parécenos en vísperas de transformarse. Algo tiembla, algo palpita en las entrañas del mundo. Algo va a nacer. Vivamos, pues, en nuestra época, tratando de comprenderla, amándola, ayudándola. Y sobre todo, no nos acojamos a las bellas formas del pasado.» Esta es la primera parte de todos sus discursos. La segunda, hela aquí: «Todo es bello. La belleza está en nosotros. Nosotros formamos parte del mundo de la belleza universal.» Y con estas dos ideas muy nobles, muy justas, hace deliciosas variaciones. Para nosotros, panteístas según él; para nosotros, adoradores místicos de la vida, todo es hermoso. En donde hay luz, en donde hay movimiento, en donde hay existencia, hay belleza. Todas las cosas y todos los seres son bellos. La fealdad no existe, porque todo lo que vive es bello. Y en el Universo no hay nada muerto. La muerte misma vive. La idea es admirable. Luego dice: «Las personas que niegan la belleza de nuestra época, me espantan. ¿Qué significa eso? ¿Qué gente es aquella que olvida el presente ante el pasado, que prefiere lo que no es a lo que es? Son locos, sin duda.»

No, querido Montfort, ni siquiera son locos...

Mayo, 1898.

EL TEATRO POPULAR



STAMOS en la era de las representaciones populares. Los teatros oficiales franceses ofrecen cada año al pueblo espectáculos gratuitos. Y frente a las masas vibrantes e ingenuas que penetran cual un torrente en las Salas de la Comedia o del Odeón, los críticos se preguntan con sincera inquietud si en el fondo el pueblo no es más capaz que la burguesía de comprender las ideas y de sentir la belleza. Adolphe Brisson, el crítico de *Le Temps*—un puesto que tiene la importancia de un arzobispado o de una cartera—, confiesa que, en París por lo menos, los obreros y las obreras que asisten a los espectáculos se muestran tan inteligentes como los antiguos cortesanos para quienes las obras clásicas fueron escritas. Oíd:

Et tous riaient aux mêmes endroits, et ces endroits étaient, n'en doutez pas, exactement ceux où l'on riait jadis, quand la pièce se donnait devant le roi.

Ya antes de que el heredero de Sarcey se decidiera a conceder al pueblo la virtud de la comprensión, un gran escritor, que es al propio tiempo una gran alma, se había propuesto probar que entre la burguesía y el populacho, este último no es el menos digno de que los poetas le consagren todos sus esfuerzos. «El pueblo—dice Anatole France a quien quiere oírle – es el único público perfecto, y desde luego vale más que la *élite* social, es decir, que las clases ricas; porque oye atento, porque dispone de reservas infinitas de emoción y de ingenuidad, porque no lleva al espectáculo ningún pensamiento que lo distraiga. Nosotros, por ejemplo, ¿en qué pensamos cuando nos encontramos en la Comedia? Vemos aparecer actores. ¿Son los personajes de una pieza? No, desde luego. Primero son los Le Bargy y las Bartet; y todo lo que sabemos de ellos, bueno o malo, acude a nuestra memoria, poniendo entre la obra dramática y nosotros una cortina espesa: El pueblo no sufre de estas distracciones, pues desde el principio se identifica con el personaje. Voy muy a menudo a las universidades populares, donde siempre me admiro de la rapidez y de la justicia de las apreciaciones del público.» Ya lo veis. No se puede ser más categórico. El pueblo tiene derecho a alimentos estéticos tan finos como la bur-

guesía, y si le apuramos mucho, el franco Anatole France nos dirá que tiene derecho a algo mejor. Un día, en efecto, durante la representación de *Ifigemia* en un teatro popular, el maestro notó con sorpresa que el relato final de Ulises, aquel relato que fastidia a los abonados del *Français*, interesaba muchísimo a los obreros. Y su primer impulso fué pensar que el pueblo tiene mejor gusto que la burguesía. «Sí—exclamó—, tiene mejor gusto. ¿Por qué? ¿Porque es más inteligente? ¡No! Porque escucha con atención.» Estas ideas, más revolucionarias de lo que a primera vista parecen, resuelven un gran problema, a saber: que el teatro del pueblo—ese célebre teatro del cual se habla en toda Europa desde hace veinte años—no es irrealizable por falta de autores dramáticos apropiados, como antaño se creía, sino por culpa de los poderes públicos, que prefieren subvencionar con millones las Operas suntuosas, las Comedias aristocráticas, los Odeones burgueses, a gastar algunos millares en fabricar coliseos plebeyos. El argumento de los enemigos del teatro para la masa, es el siguiente: «El pueblo no gusta sino de las obras malas. Si se le da una sala de espectáculo, será necesario hacer que en ella se representen obras que estén a la altura de su inteligencia. Ahora bien: los Gobiernos deben, si no mejorar, por lo menos tampoco empeorar el sentido estético de las masas.»

Y han pesado tanto estas ideas falsas, que fué necesario en Francia que la Prensa hablara de

las tentativas de arte dramático popular realizadas en el extranjero, para decidir al Estado a no ver con completo desdén el asunto.

* * *

Uno de los inspectores franceses de Bellas Artes que con más ardor estudian la cuestión del teatro popular, M. Andrieu Bernheim, se decidió a realizar, hace tiempo, un viaje con objeto de ver lo que en otros países se ha hecho en favor de la educación estética del pueblo. El informe que escribió a su regreso llena más de un volumen; pero puede, en rigor, compendiarse en breves líneas.

Donde ha visto las experiencias más significativas ha sido en los alrededores de Viena y de Berlín. No lejos del primer punto, a legua y media de camino de hierro, en plena región industrial, en Berndorf, un gran fabricante, M. Arthur Krupp, ha hecho construir un teatro para sus obreros.

El 27 de septiembre de 1899 fué inaugurado por el Emperador, que le concedió como gracia especial que pudiera llevar su nombre. El «Franz Joseph Theater» contiene 516 butacas y costó a M. Krupp la fuerte suma de 600.000 francos. La sala está decorada con lujo, la maquinaria y el alumbrado están instalados con arreglo a los más modernos progresos. Se dan representaciones todos los viernes; los precios de entrada son sumamente módicos, y el fraternal auditorio de obre-

ros, contramaestres y jefes, asiste con placer a los espectáculos. Se representan dramas populares y obras del género cómico, pero no groseras ni de mal gusto.

En Berlín, el «Schiller Theater» cuenta ya siete años de existencia y su prosperidad aumenta cada día. Es verdaderamente democrático, hasta en su organización administrativa. Los accionistas reciben solamente un 5 por 100 de interés; el sobrante de estos beneficios no lo cobran ni los accionistas ni los directores: se distribuye como gratificación entre los empleados y los actores. El repertorio de este teatro comprende las obras más notables del mundo. ¡Ah!... Oíd los nombres: Calderón, Ibsen, Schiller, Sardou. Goldoni, Goëte, Shakespeare, Molière, Augier, Rostand, Pailleron... ¿Os basta?

Una vez enterado de todo esto, el Gobierno francés se decidió, no sin hacerse rogar, a adoptar, *en principio*, la idea de la creación de un teatro para el pueblo. Se formó una Comisión mixta, en la cual figuran unos seis personajes ministeriales y otros tantos escritores de fama. Naturalmente, cada uno de los doce apóstoles tenía sus ideas personalísimas. Los proyectos sometidos no fueron, pues, dos, ni tres, sino una docena. Y el ministro, no pudiendo leerlos todos, los hizo archivar juntos.

* * *

Más adelante, una Revista parisiense abrió un concurso para premiar tres proyectos. Los dramaturgos más eminentes acudieron al llamamiento y expusieron sus ideas. Los premiados no fueron ni Octave Mirabeau, ni Catulle Mendés, ni Anatole France, como se hubiera creído, sino los señores Moret, Allá y Pottecher. Si os dijera que he leído los proyectos de dichos caballeros, os engañaría. Lo único que he leído—y ya es algo—es el largo estudio que sobre ellos escribió Bourdon. Este estudio es el que voy a analizar para que podáis formaros una idea de lo que el porvenir reserva al pueblo de París en materia de espectáculos. Según Pottecher, el teatro del pueblo debe reunir en una emoción común todos los elementos de que se compone un pueblo, pues no tiene ni razón de ser ni esperanzas de prosperar sino en tanto que logra unir con fraternal lazo a todas las clases sociales, haciéndolas vivir, por lo menos durante algunas horas, una misma vida estética de sensaciones hondas y de nobles pensamientos. El simple espectáculo no puede ser educador. De lo que se trata es de establecer verdaderos festivales modernos, análogos a los que Grecia ofreció a sus ciudadanos. Por lo mismo, el coliseo nuevo no debe abrir sus puertas todas las noches, sino sólo en épocas determinadas: al principio de las estaciones, en los días memorables, en casos de regocijo nacional. Para construir el edificio los fondos debe darlos el Tesoro. ¿Para qué pensar en arreglos financieros? ¿Para qué

preparar planes de Sociedades anónimas? Se trata de un servicio público, tan útil cual el correo y los caminos—¡el servicio de la belleza!—. ¡Que pague, pues, el Estado! En cuanto al edificio, que sea como quieran los arquitectos. Poco importa. Pottecher no es un organizador timorato. Un palacio le parece lo mismo que una tienda de campaña. De lo que se trata es de hacer comulgar a la ciudad entera en la misma fe artística; de unir las clases sociales en un estrecho abrazo; de realizar, en fin, por medio de las bellas imágenes, lo que las grandes campañas democráticas no han conseguido. Cien mil obreros no son el pueblo, no; ni cien mil obreros, ni cien mil sabios, ni cien mil poetas. El pueblo es la mezcla de todo. «Y así—dice Pottecher—un auditorio reducido, en el cual figuran las diferentes clases sociales, son el pueblo, aunque haya en él más duques que carpinteros.» Del repertorio sólo nos indica lo siguiente: «Obras sencillas, fundadas en sentimientos sencillos, generosos y eternos; obras capaces de conmover el mayor número de hombres de diferentes épocas y de diversos países; obras que hoy son raras, pero que antaño fueron populares; obras que traigan de nuevo a las tablas a los héroes desterrados por las mujeres adúlteras y los gomosos; obras bellas, en fin.» Tal dice el autor del primer proyecto premiado.

Eugenio Morel es menos poeta que Pottecher. (Serlo más, resultaría difícil). Lo que desea es que el pueblo se divierta; que al salir de la oficina o

del taller pueda gozar unas cuantas horas, reír unas cuantas horas. La teoría de los tres ochos es defectuosa en su aplicación, pues nos dice: trabajad ocho horas; descansad ocho horas; gozad ocho horas, y sólo nos da medios de trabajar y de descansar. El teatro para el pueblo debe ser la diversión para el pueblo. Si además se logra que las comedias sean fuentes de enseñanza, mejor que mejor. Pero no hay que pedir tanto. Con pedir un poco de goce, un poco de alegría, un poco de ideal—un poquito de ensueño para olvidar la vida—, ya es bastante. Allá cree lo mismo. Por lo demás, los proyectos Morel y Allá no sólo en esto, sino en todo, se completan. Ambos laureados quieren que el Estado no dé ningún dinero ni para la construcción del edificio ni para el sostenimiento de la empresa, con objeto de que las ideas de los que mandan no influyan en los espectáculos populares. Además, un teatro «para el pueblo» debe ser un teatro «del pueblo». ¡Que los concurrentes sean propietarios de su coliseo! Con subvenciones no se harían sino parodias del *Français* o del Odeón. Lo único que aceptarían es el terreno. El Municipio dará el espacio necesario; muy bien. Pero nada más. Una Sociedad en comandita, o de otro modo, hará el resto. Allá habla de «bonos a lotes», pagaderos en entradas, y Morel imagina acciones de veinticinco francos, reembolsables poco a poco, y cuyo interés será una butaca por cada franco. En este punto Bourdon, más práctico que los demás, dice, con gran

juicio a mi ver, que si bien es posible esperar que la empresa llegue con el tiempo a bastarse a sí misma, su establecimiento y sus primeros años de desarrollo necesitan del apoyo directo del Erario público.

En un punto en que Allá y Morel no están de acuerdo es en la forma del edificio. El primero, inspirándose, sin duda, en que hoy los templos son las estaciones de ferrocarril, las escuelas y los teatros, desea construir una nave como las de ciertas catedrales; mientras el segundo, dominado por principios socialistas, quiere una simple sala trapezoidal, parecida a la de la *Maison du Peuple*, de Bruselas.

Cuanto al escenario, oíd: «Tendrá unos quince metros, y estará arreglado de modo que pueda reducirse fácilmente para las obras que no hayan menester de tanto espacio. Las decoraciones serán sobrias y bellas. La parte de máquinas, en cambio, será lo más complicado que existe, aunque cueste trescientos o cuatrocientos mil francos más de lo que en un principio se marque. Es indispensable, en efecto, que, sea cual sea la obra que se trate de representar, toda la tramoya se preste a ello. El único progreso que el arte dramático ha hecho de Esquilo a nuestros días está en las maquinarias. En punto a repertorio, todo parece bueno a Morel y a Allá. «¡Que se represente—dicen ambos—lo antiguo y lo moderno!» Luego terminan patrocinando las conferencias y los intermedios o acompañamientos musicales. La

conferencia—dice Morel—con tal de no ser ni pueril ni pedante, constituye una enseñanza vivaz y amable; siempre que sea una conversación familiar, un artículo charlado, un prólogo ligero, logrará, instruyendo al pueblo, divertirlo. Y como todo el mundo adora la música, Allá pide una orquesta que en los entreactos ejecute las obras más nuevas y más bellas.

Esto es todo.

Los tres proyectos establecen como precio cincuenta céntimos o un franco, según los sitios.

* * *

Y con la mejor buena fe me pregunto por qué fueron estos tres los proyectos premiados y no otros tres cualesquiera.

Los concursos son loterías sin juicio. De lo contrario, quizás Mirbeau, Catulle Mendés y Anatole France hubieran tenido más suerte que Morel, Allá y Pottecher. Oíd exponer a Mirbeau sus ideas sobre el asunto:

«Preciso es que el teatro del pueblo se haga, y que se haga grande y bello. Grande, para que reciba a todo el mundo; bello, porque el pueblo tiene necesidad de belleza, porque la belleza es una fuerza educadora, civilizadora; belleza y libertad son las únicas razones que tenemos para amar la vida. Se buscarán arquitectos que realicen, en cuantó sea posible, las concepciones de los artis-

tas, y se les pedirá un teatro grande y confortable, según los modelos de los teatros antiguos, si así lo queréis, y con localidades de un precio uniforme. Al Estado no le pediremos nada... Ni tampoco a ningún poder constituído. La participación del Estado es la rutina, el funcionarismo, la muerte; la intervención oficial en la administración, en el repertorio y en todo, serían Leygues y todos los Leygues dueños de la casa del pueblo; sería un Odeón sucursal del Odeón de que ya sufrimos... No, no; el teatro del pueblo debe ser cosa del pueblo, y no puede ser más que creación de iniciativas personales; preferiría cualquier cosa, hasta una comandita privada, antes que una subvención oficial. Los accionistas serían menos peligrosos que un ministro... ¿Qué se representará?... Se representará todo, a condición de que no sea político, para que ningún partido pueda entronizarse allí. Al pueblo le daremos lo que más le hace falta: obras de arte, y le enseñaremos a amar la Humanidad, la libertad, la verdad, todo lo que eleva al hombre, todo lo que le redime, todo lo que le da conciencia de su dignidad personal y moral. Las leyes y la religión no son más que instrumentos utilizables en manos de los fuertes. Por el constreñimiento físico y por la explotación de lo desconocido, tiene siempre al hombre bajo su tutela; debe enseñarse que las religiones son una poesía, y que sólo el pueblo es el dueño de la ley; sí, ahí tenéis lo que el teatro debe enseñar por medio de

obras vivientes, sencillas, que expresen ideas generales con una forma dramática.

Las obras no faltarán. Vendrán por sí solas hasta el pueblo. Para comenzar, buscaremos en el pasado. Todos los clásicos, todos los grandes trágicos griegos, y Racine, y Shakespeare, y Schiller y Molière, ayudarán a conmover, a transportar al pueblo. Hago una sola excepción: Corneille; su estilo oscuro y su arte almidonado no tienen verdad ni humanidad. En el repertorio de las comedias españolas y en el francés del siglo XVIII encontraremos obras maravillosas, como el *Filósofo sin saberlo*, que la Comedia Francesa no representa jamás. Más cerca de nuestros tiempos tenemos a Ibsen y también algunas obras póstumas de Víctor Hugo, como *¿Mangeront-ils?* Hay tanto bueno, que no tendremos más que el trabajo de elegir...

Para mí este es el más bello, el más noble proyecto. Y no es el único que me parece preferible a los de Pottecher, Allá y Morel.

* * *

No; no es el único. Otros hay que valen tanto como él.

Anatole France está seguro de que el pueblo es capaz de comprender a los poetas mejor que la burguesía; pero teme que los poetas comprendan mejor a la burguesía que al pueblo. «Hoy—dice—

no tenemos sino un teatro de casta. Cuando se funde un teatro popular tendremos un teatro para todos.» ¿Qué se representará allí?, preguntan muchos. Es fácil contestarles: se representarán obras humanas y «actuales», como las de Sófocles y de Racine, quienes ocultando a sus personajes detrás de nombres históricos o legendarios, les daban los sentimientos de las épocas en que ellos mismos vivían.

Las ideas serán allí generales, elementales y universales, pues si se cae en las tesis es fácil equivocarse, exaltando cosas malas y denigrando cosas buenas. Es preciso, en fin, que el coliseo de la masa no sea ni particularista ni pedante. ¡Cuidado con parecer querer sermonear! La obra es de emancipación, y por lo mismo hay que guardarse de aquellas ideas que, con aspecto respetable, no son matemáticamente buenas. Muy bien. Sólo que hasta ahora estas comedias, estos dramas, no han sido aún escritos. Pero ¡qué importa! Los grandes escépticos, que dudan de todo lo que existe, suelen tener una fe ciega en lo que aún no ha nacido. Así, Anatole France cree que el porvenir reserva al mundo entero una admirable cosecha de obras maestras para el pueblo, de obras fuertes y exquisitas, sencillas y completas. «¡Sí! — exclama abandonando su sonrisa habitual—. ¡Sí! ¡Veremos nuevas obras y veremos nuevos actores, de acento digno de llegar al alma de la masa! Del teatro popular depende el porvenir. Fundadlo en cualquier lugar de la tierra, y

veréis un florecimiento milagroso de belleza simple y augusta.

Una frase, entre las anteriores, llamará la atención de los que han leído el estudio de Berheim sobre los coliseos del pueblo en Alemania y en Austria, y es la que reza: «fundadlo en cualquier lugar de la tierra». Pero considerándolas desde un punto de vista rigorista, esas pocas palabras injustas contienen la más severa de las verdades. Porque si bien es cierto que en Berlín, en Viena, en Bruselas, en París mismo, existen ya salas de espectáculos destinadas a los pobres, a los obreros, a los desheredados, no lo es menos que ninguna de ellas realiza *por completo* el ideal de los que aman el arte por encima de todas las cosas y al pueblo como a sí mismo. Anatole France, en este punto, es intransigente. Si se hace algo, quiere que sea una cosa perfecta. De lo contrario, la solución del problema sería muy fácil: «Con aumentar las barracas de las ferias, bastaría», murmura riendo, sin saber, de seguro, que su compañero y amigo Catulle Mendés se contentaría con esto.

* * *

En efecto; para el autor de *L'Art au Théatre*, el mejor medio de crear una dramaturgia verdaderamente popular consistiría en inspirarse en las antiguas novelas picarescas y crear una formidable compañía de comediantes de la legua que, llevando de barrio en barrio su tienda de campaña, fuese representando por todos los rincones del

mundo las obras maestras de la universal literatura. ¡Oh, Glatigny; de seguro fué por ser agradable a tus manes por lo que el maestro inventó este sistema pintoresco! Yo me imagino ya la nueva *troupe* democrática en una escena parecida a aquella muy célebre y muy antigua de la estampa de Peter. La dama joven, con su abanico, va en la carreta de los equipajes. Los demás cómicos, llevando escopetas, violines, cetros, coronas, caminan a pie. Y las gentes, en las aldeas, en las granjas, salen a las ventanas para verlos pasar, sonriendo con un poco de piedad y un mucho de extrañeza.

Sin duda los empedernidos entusiastas del capricho pintoresco considerarán benévolamente este proyecto. Pero los hombres prácticos no querrán ni aun tomarlo en consideración. Porque dar así al pueblo un espectáculo de feria, es casi inferir un insulto a la democracia. ¿Acaso los obreros no tienen el mismo derecho a la belleza estable que los aristócratas y los burgueses? ¿Acaso reuniendo sus fondos destinados a divertirse no pueden diez mil proletarios pagar tanto como mil capitalistas? De lo que se trata, en el fondo, es de establecer una cooperativa poética, de conseguir el arte magnífico, uniéndose muchos. Y en este caso el sistema de Mendés, según el cual los actores trabajarían en el teatro transportable casi por caridad estética, resulta inútil.

¡Oh, los poetas! ¡Cuán poco prácticos son!

* * *

Si Catulle Mendés procede como poeta por medio de soñaciones, Camille de Saint Croix, especialista en asuntos de arte democrático, prefiere proceder de un modo práctico y preciso. Su proyecto parece un catecismo. «Pregunto: escritor, ¿cómo quieres que sea el teatro?—Respondo: público el teatro debe ser...»

—¿Debe el teatro ideal del pueblo pedir una subvención al Estado y al Municipio?

Y contesta:

—Debe pedirla a la Cámara de Diputados, para que la influencia ministerial sea lo menos pesada que se pueda. Que una comisión estudie los proyectos y designe el mejor, indique a la aprobación parlamentaria la elección de un administrador que reuna las mayores condiciones y cualidades posibles, y que el ministro, por pura forma, ponga dócilmente su firma al pie de un decreto. Lo que impide que la Opera Cómica y el Odeón puedan ser teatros populares, es que se encuentran entre las manos de los ministros, que influyen imperiosamente en los contratos de los artistas y en la elección de las obras según sus caprichos, sus inclinaciones o sus intereses personales.

—¿Y habrá música?

—Quisiera que los entreactos fuesen intermedios de música sinfónica, y que se pudiera ofrecer una o dos veces por mes, sin decorado ni trajes, audiciones de obras líricas con conferencias analíticas y comentarios críticos.

—¿Qué obras se representarían?

—Se representarían obras del repertorio francés, escogidas entre aquellas que tienen un gran valor de estética y de moralidad social: Corneille, Molière, Marivax, Beaumarchais, Regnard, Lesage, Balzac, Henry Monier Hugo, Nerval, Vigny, Musset, Banville, Villiers-de-l'Isle-Adam, Leconte de Lisle, Becque, etc., y traducciones del repertorio internacional: Aristófanes, Esquilo, Calderón, Schiller, Shakespeare, Shelley y los contemporáneos dados a conocer en París por el teatro libre y l'Œuvre.

Quisiera también Sainte Croix que, por medio de conferencias semanales, y en caso necesario con recitaciones, se pusiese al corriente al pueblo de aquello que se representa y se canta en los teatros burgueses.

* * *

Paul Escudier, ex presidente del Concejo municipal de París y representante de los derechos estéticos en la Asamblea de la ciudad, es también partidario del teatro popular; pero cree, como Pottecher, que sería útil dar a la palabra «pueblo» el significado de *populus* y no de *plebs*. La empresa, según él, no tendrá éxito sino estableciendo la más generosa igualdad entre los espectadores. «Porque—pregunta—, ¿en dónde principia la burguesía? ¿En dónde acaba el pueblo?» Y como cree que nadie logrará contestarle, nos dice: «Deseo, pues, que el teatro sea para todos y que en

él encuentren placer y enseñanzas lo mismo el obrero que el estudiante, lo mismo el empleado que el artista.» ¡Bello ideal, sin duda; pero ideal al fin, y lo que es peor, ideal político! Ya en los teatros actuales, hechos todos para una misma categoría, se establecen con rapidez divisiones profundas. ¿Cómo, entonces, impedir que el teatro para el pueblo, que lleva en su mismo nombre un sello de especia idad, se haga cada día más peculiar, más cerrado para los que constituyen las clases superiores de la sociedad? Siguiendo los consejos de Anatole France y de Octave Mirbeau, los nuevos coliseos no se diferenciarían, es cierto, de los ya existenses, sino por el precio de la entrada. «Serían «Comedias francesas» baratas y *Vaudevilles* económicos. Pero esto sólo bastaría a darles una parroquia, si no «estrecha», al menos «especial». Así, a mi entender, debemos resignarnos a no ver en el teatro popular un terreno de reconciliación de los elementos diversos que componen las democracias semi-aristocráticas de nuestra época, sino, más sencillamente, un lugar de recreo para los proletarios. El mismo Escudier lo reconoce cuando exclama: «¡No se trata de aumentar el número de salas donde se dicen chistes inmorales! ¡Tampoco se trata de fundar un púlpito laico! ¡El pueblo necesita belleza y verdad, y esto es lo que se debe dar!» Muy bien. Y por lo mismo es indispensable no soñar en el *populus*, sino en la *plebs*, en la noble plebe moderna, que es la fuerza de las naciones.

Un punto importantísimo es el de las subvenciones. ¿Debe un teatro popular solicitar apoyos directos del Estado o de los Municipios? Las respuestas son tan variadas como abundantes. Escudier dice: «Nada de subvenciones, nada de tutelas, nada de tiranías. Es indispensable comprender, al fin, que las únicas iniciativas poderosas son las iniciativas privadas. El sistema más práctico sería emitir acciones de valor módico, con lotes, y que se reembolsaran parte en metálico y parte en billetes de teatro.»

M. Morel piensa lo mismo.

Escudier termina, como Pottecher, asegurando que, para que el teatro popular sea duradero, debe inspirarse en los ejemplos griegos.

* * *

Ya veis, pues, que no faltan partidarios ardientes de la fundación de un coliseo para la masa. Desde Anatole France hasta Camille de Sainte Croix, todos, o casi todos los escritores, dicen: «¡Dad belleza a la multitud! ¡Fundad salas de espectáculos!»

Pero estos escritores son *diletantes* en la materia. El único profesional es M. Couyba, diputado, especialista en asuntos artístico-administrativos y encargado de elaborar, no un proyecto, sino una ley sobre el arte popular. Analicemos, pues, con atención sus doctas Memorias, y tratemos de condensar en el menor número de líneas posible sus mejores argumentos y sus más nobles ideas.

Comienza M. Couyba recordándonos que ya

Michelet había asignado a la democracia el deber de constituirse un teatro. Y en seguida nos dice que antes de discutir es necesario definir, por lo cual precisa que no se ignore que «teatro de pueblo» y «teatro popular» son dos cosas que no tienen de común más que la apariencia. No se trata, según él, de procurar al pueblo ni diversiones económicas ni espectáculos violentos o groseros, en los que, con la ingenuidad de su emoción, encuentra fácil pretexto de dudas.

Este trabajo está ya terminado. En París los teatros llamados populares, y en provincias innumerables representaciones cotidianas, proporcionan al pueblo la pitanza que le destinan sus proveedores de belleza económica.

«Pero la mercancía de que hoy disponen—agrega—no es la que hemos soñado para el pueblo; son, generalmente, sangrientos melodramas y operetas grotescas, en las que se mezclan las más arbitrarias invenciones románticas a todas las falsedades de un arte inferior.»

Lo que Couyba desea para el pueblo es algo más noble y más hondo. Desea que el placer y la enseñanza vayan unidos. ¡Pero cuidado con la pedantería! Los promotores de la educación estética de la masa aborrecen lo que parece rancio, y cuando hablan de enseñar, desean que sus palabras sean tomadas en un sentido moderno y libre. «El teatro nuestro—dicen—no será utilitario, porque en tal caso dejaría en el acto de ser un templo de arte; pero tendrá, eso sí, su utilidad

social y aun su misión humana, como todo el arte. Será la distracción, será el recreo de la multitud poco adinerada. No se propondrá dar consejos, ni reformar errores, ni impedir abusos, ni hacer, en suma, más de lo que hacen en favor de la cultura pública las divinas venus de los museos. Pero, ¿acaso no es esto bastante?» Sí; sí lo es. Y no hay duda de que un país en donde los órganizadores oficiales de espectáculos hablan así, es un pueblo de artistas. Para dar mejor a comprender su pensamiento, el diputado poeta concluye diciendo: «No se temerá, sin embargo, el familiarizar al pueblo con los grandes problemas sociales, morales y religiosos, puesto que todo esto es materia artística. Pero se prohibirá lo doctrinario. El día en que el teatro del pueblo se hiciera el órgano de un partido, por grande y noble que fuere, o el paladín de una doctrina, se arruinaría.» Se trata, pues, de despertar a la inteligencia del pueblo, y no de trazarla caminos. Lo que más importa es poner a la masa en posesión de su plena conciencia, darle el sentimiento y el respeto de su propia dignidad, el amor a la libertad, haciéndola partícipe de las alegrías más desinteresadas de la vida. El teatro no cumplirá toda esa misión; pero puede ayudar a que se cumpla.

* * *

Después de oír a todos estos apóstoles de la popularización de la dramática, lo primero que se nos ocurre es preguntar:

¿Cómo no hay aún empresarios que se decidan a fundar un teatro tan necesario?

Sí, los hay; son pocos, son oscuros; pero existen. De los de Alemania y de los de Austria ya tenéis una idea vaga por el informe de M. Bernheim, inspector de Bellas Artes. De lo que en Francia se ha hecho, nos habla en un artículo, por desgracia demasiado breve, M. Georges Bourdon. La primera tentativa data de 1892. Se trataba, según parece, de festejar el centenario de la República en una ciudad de tercer orden que se llama Bussang. El Sr. Pottecher tuvo la idea de una representación para el pueblo en un jardín público. Sólo que los únicos actores disponibles no conocían sino algunas obras de Molière, y Molière es un clásico... Pottecher, irrespetuoso como todos los poetas, modernizó una de esas obras, transportando la acción a nuestra época e introduciendo en el diálogo los modismos del pueblo de la Mosela. El éxito fué inmenso. El público, entusiasmado, exigió al empresario *malgré lui* que diera cada año algunas representaciones. Así nació el teatro en Bussang. «Ese teatro—dice Bourdon—es el verdadero teatro del pueblo; pone en escena las costumbres populares; se compone de aficionados, que son campesinos, obreros y estudiantes; se dirige a las muchedumbres reunidas, a todas las clases sociales confundidas en una fraternal emoción, a todo el pueblo hirviente, que ríe y llora, como reía y lloraba el pueblo de Atenas cuando la gran musa heroica cubría con el

ruido de sus versos los lejanos latidos del mar Egeo. Realiza e ilustra los votos de Michelet, y alimenta al pueblo con el alma del pueblo.» Otro teatro popular de Francia, el de Gerardmer, en los Vosgos, nació de un modo análogo, con una representación clásica organizada por M. Ghein. En vez de estar establecido en un jardín, como el de Bussang, se halla enclavado en una roca, cual los primitivos coliseos griegos. En cuanto a los teatros de Nancy y de Lille, son creaciones estudiantiles, no populares.

De los teatros de Poitou y de Bretaña, nos dice M. Bourdon: «La casualidad de una fiesta organizada en honor de un poeta en los bordes del Sèvre, en las ruinas de Salbart, proporcionó a M. Pierre Corneille, descendiente de su ilustre homónimo, la ocasión de escribir una carta pastoral, que fué representada por gente del pueblo. Esto ocurrió en 1897. El éxito fué tan inmenso, que M. Pierre Corneille concibió la idea de dar una segunda representación un día cualquiera. Entonces escribió *La leyenda de Cambrille*, cuento poético sacado de una historieta local, y la hizo interpretar por primera vez una noche en el parque de la villa de Saint-Maixent, en Puy d'Enfer, delante de cuatro mil espectadores apiñados en los flancos de la colina.» Con el éxito creció la justa ambición de M. Corneille, y en 1898 dió en La Mothe una tragedia de corte clásico, *Erinna, Prêtesse d'Hessus*, repetida al año siguiente en Fontenay y en Vendéa. Desde entonces el dicho-

so émulo de M. Pottecher continúa cada estío la campaña tan bien comenzada, trabajando por constituir un teatro popular. Tiene como colaboradores a los actores de una compañía de ardientes aficionados, y por público a una multitud atenta. Ha hecho también aplaudir *Par la Clemence*, *Au temps de Charles VII* y *Richelieu*. «He visto fotografías del escenario de M. Corneille e ingeniosísimas decoraciones en pleno campo de La Mothe, quedando verdaderamente sorprendido de los resultados que la buena voluntad, el talento y la fe de los iniciadores han obtenido» —termina diciendo Bourdon.

En Bretaña, el amor al teatro es tan antiguo como la raza misma. Primero con el apoyo del clero, más tarde, a pesar del clero, se representaron largos y abundantes misterios. Estas representaciones duraban tres días. Las «ilustres jornadas» de Treguier o de Goëlo fueron célebres en la Armórica. Pasada la Edad Media, compañías andariegas de aficionados circulaban por todas partes, dirigidas por empresarios improvisados que suspendían para aquellas rápidas expediciones su trabajo habitual. M. Le Groffic nos dice, sin embargo, que la mayor parte de tales compañías se han dispersado en estos últimos años, y que es necesario ir a buscar la musa del teatro bretón en las trastiendas de las tabernas, en las granjas y en las bodegas.

* * *

Uno de los problemas que se trata de resolver antes de realizar el teatro del pueblo, es el de saber si el drama debe ser un espectáculo o una escuela.

—¿Qué influencia tiene o debe tener el arte dramático en el pueblo, en las costumbres, en las ideas?—pregunta la crítica.

Y contestan unos autores dramáticos:

—El único teatro digno de respeto, de admiración, de apoyo, es aquel en que la belleza y la enseñanza se confunden íntimamente hasta el punto de ser inseparables. No olvidéis que una madre «encanta» y «alimenta» a su hijo. Así el arte, que es lección y sonrisa, llama y espejo. La *Antígona*, de Sófocles, suavizó las doctrinas bárbaras de los atenienses sobre la ciudad; el *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, encendió la divina chispa de la revolución que libertó al Universo; el *Enemigo del pueblo*, de Ibsen, es la vanguardia de las ideas nuevas. Todo lo que es grande en la escena es porque moraliza. No hay púlpito tan noble como el de las tablas. Recordad nombres ilustres y veréis que sólo os emocionan aquellos que representan virtudes enseñadas o ideas generalizadas.

Y en seguida responden otros:

—¡Qué cosas se os ocurren, por Dios santo! ¿Ideas? ¿Doctrinas? ¿Virtudes? La única virtud es la belleza, como lo indicó el dulce Renan. En lo que a la moral atañe, todo es moral, hasta las rosas y los besos. Pero en verdad que nos pondríais en

gran apuro si fuese indispensable decidir si el arte dramático moraliza. Lo que sí declaramos es que nadie le obliga a ello. Busquemos, en efecto, las virtudes enseñadas por Shakespeare, Lope, Molière, Beaumarchais, y las ideas generalizadas por Hugo, Musset, Schiller, Zorrilla... Después d buscar, tendremos que declarar que el arte no es sencillamente sino un arte, sencillamente y magníficamente. En cuanto a nosotros, ni al preparar ni al escribir una pieza hemos experimentado el más mínimo deseo de fundar una religión o de defender un principio. Sin duda hemos hecho mal como ciudadanos. Pero hemos cumplido nuestro deber como poetas.

Estas dos opiniones son toda la opinión.

Vais a exclamar que en dos breves discursos no puede caber una vasta consulta transcendental, y que tanto lo que aseguran aquéllos como lo que insinúan éstos son cosas muy antiguas.

Os oigo murmurar:

«Un estudio de esta naturaleza llenaría muchos volúmenes.»

La historia de los hombres también llenaría infinitos tomos, y, sin embargo, cabe en la frase célebre del rey que decía: «Nacieron, sufrieron, murieron.»

* * *

Nuestros contemporáneos se empeñan en saber si el teatro puede ser moralizador.

Nuestros abuelos lo único que deseaban era

que el teatro no fuera una escuela de corrupción. «¿Qué madre cristiana—exclama Bossuet—no preferiría ver a su hija en la tumba antes que en el teatro?» Y con una crueldad ardiente nos hace considerar el arte dramático cual un arte diabólico. Según las *Máximas y reflexiones*, el teatro enseña «el amor, que no es sino la odiosa concupiscencia de la carne». El mismísimo *Cid*, de Corneille, es impuro, pues enseña a amar a Jimena. Las comedias de Molière son infames, por hablar sin escándalo del adulterio. Basándose en textos antiguos, el águila de Meaux maldice de las tablas, sitio de inútiles gracias, de prodigiosa disipación, de malos ejemplos, de fuertes pasiones, de vanidades y de lujo. Por último, recordando que Santo Tomás autoriza el teatro honesto, exclama que «esto es lo mismo que prohibirlo siempre, pues no puede haber teatro honesto».

Otro gran enemigo del teatro es Juan Jacobo, quien, sin pensar en doctrinas religiosas, cree que los hombres acaban por adquirir gran desprecio de lo real, deleitándose en espectáculos ideales. Según él, lo malo del drama no es que inspire pasiones criminales, sino que predisponga el alma a sentimientos por demás tiernos, sentimientos que luego es indispensable satisfacer a despecho de los más estrictos deberes. Las dulces emociones que se experimentan en una sala de espectáculo, no son en sí mismas pecaminosas; pero lo son, y mucho, en sus consecuencias. No dan amor, como cree Bossuet. Lo que hacen es preparar-

nos para sentirlo, o, mejor dicho, para compartirlo.

Estas opiniones de antaño y otras menos añosas, pero no menos violentas, sirven a algunos para asegurar que, cuando el teatro del pueblo se realice, será ante todo necesario dar mayor prestigio y más amplia autoridad a la censura previa. Y es en vano protestar en nombre de la libertad.

—En todos los países de Europa — nos dice M. Marcel Fouquier—existe la censura y debe existir.

—¡Alto ahí!—le contestó—; la censura, por lo pronto, no existe en España. En Portugal es facultativa; de modo que un director o un autor «pueden acudir» a ella para estar seguros de que la obra que estrenan no será luego suprimida por la autoridad; pero no «tienen el deber» de someter sus manuscritos, cual en Francia, antes de darlos a estudiar a los cómicos. En Bélgica no hay tampoco censura. La policía de los teatros es comunal o municipal y depende de funcionarios que no están obligados a sostener prejuicios de casta o ideas dinásticas. Así, lo único que en Bruselas temen los dramaturgos es la sanción del público, del público que es soberano, que puede silbar, que puede gritar, que puede suspender un espectáculo. La autoridad no se mete en el arte. Ved, si no, con cuanta frecuencia obras que en París prohibe la policía se representan en país flamenco. El último ejemplo es reciente: *Les Avariés*, de Brieux.

Pero no hay duda de que, en el fondo, la asevera-

ración de Fouquier resulta exacta, y que Europa, la Europa libre, la Europa que se proclama respetuosa de todas las opiniones, conserva aún en las esferas legisladoras y gubernativas el sentimiento autoritario de que la censura previa es indispensable para el teatro. En Francia, por más que se lucha contra ella, su supresión es un mito. Los ministros necesitan, según parece, tal freno, y así lo proclaman en plena Cámara, haciendo ver que no se trata de una institución para defender la moral pública, sino de una égida contra los ataques políticos. Diríase que el recuerdo del *Figaro*, de Beaumarchais, inquieta sin cesar a los que mandan.

Los franceses, no obstante, se consuelan pensando que en Inglaterra no sólo hay censura, sino que aún subsiste la legislación antigua, según la cual un teatro es un privilegio que la autoridad puede retirar con la misma ligereza con que en Rusia se suprime un periódico. En estos últimos años, en efecto, varios coliseos londinenses han sufrido multas por haberse permitido ciertas libertades artísticas, y uno de ellos, ha poco, estuvo a punto de ser cerrado sólo por haber puesto en ensayo una obra prohibida que se titula nada menos que *Monna Vanna*, y cuyo autor se llama Maurice Maeterlinck, como quien no dice nada...

Y si los franceses se consuelan contemplando a los ingleses, los ingleses pueden consolarse fijándose en los yanquis. Porque en verdad os digo, no hay un pueblo donde con más facilidad se supri-

ma o se suspenda un espectáculo que los Estados Unidos. En el *Herald* fué justamente donde, un año hace, leí la noticia de que, habiendo un teatro organizado una representación del drama del Calvario tal cual aún se acostumbra en Oberammergau, una sociedad de jóvenes cristianos se quejó a la policía de Filadelfia o de Chicago, diciendo que aquello ofendía sus creencias, y obtuvo en el acto una orden de suspensión. Ya, antes, Olga Netersole había sido condenada a una fuerte multa después de representar en un teatro de Nueva York una traducción de la *Sapho*, de Daudet, sólo porque un club de padres de familia declaró ante un juez puritano que la obra parecía inmoral.

En cuanto a Rusia, nada tiene que envidiar a Turquía...

Pero lo extraordinario no es que estas leyes, que estas prácticas existan, sino que existan autores dramáticos que las defiendan y críticos que las proclamen necesarias, no ya tan sólo para nuestra autoritaria y burguesa época, sino para ese mañana libre y luminoso en que el arte será popular y universal.

* * *

—El teatro—dicen los partidarios de la censura—no parece ya tener por objeto sino copiar de modo brillante y tentador las más malas costumbres. El único objeto de las comedias nuevas es la

glorificación de las malas pasiones, la excusa y aun el elogio del adulterio, el respeto de los peores pecados, la simpatía de las malas vidas. ¿Qué vemos, en efecto, en las tablas, sino los expedientes, los ardides, las mentiras que emplea el marido para engañar a su mujer, la mujer para engañar al marido, la madre para ocultarse de su hija, la hija para burlar la vigilancia de su madre? El examen del alma de las solteras es en especial cruelísimo. Antes bastaba la mujer. Hoy los autores nos pintan también a la virgen. ¡Y con qué colores! Coquetas comprometiéndose conscientemente y no aspirando—¡con cuánta afectación!—al matrimonio más que para escaparse de toda obediencia filial, para vivir a sus anchas una vida de placeres y de fiestas, en la cual la fortuna de muchos hombres no sería suficiente. ¿Este es el objeto del teatro?... Tal vez para ciertas clases de la sociedad, extenuadas y escépticas, que no tienen ningún interés por la suerte de la raza y se esfuerzan en salir de la realidad dolorosa por cualquier remedio violento o por cualquier plato bien salpicado de especias. Pero esos extenuados y esos escépticos, esos hombres y esas mujeres neuróticas, siempre en busca de sensaciones nuevas, no componen la sociedad entera. Según la frase de Dumas hijo, hay menos mujeres honradas de lo que se dice, pero hay más de las que se cree. Y, gracias a Dios, hay todavía muchas jóvenes que conservan el lilial candor de vírgenes. El espectáculo corruptor de las calles no es bas-

tante a desmoralizarlas; para éstas, ¿es preciso que el teatro sea el iniciador de la caída?

Así hablan los pesimistas, los que sólo quieren ver el lado escabroso del arte; los que se detienen ante todos los espectáculos malsanos del bulevar, y pasan luego sin pararse por los sitios menos suntuosos, pero no menos bellos, en donde florecen las obras nuevas destinadas al pueblo con una lujuriante vida de ideas sanas y de imágenes vigorosas.

Así hablan, y luego dicen:

—¡La inmoralidad mata al teatro!

* * *

¡Ojalá fuera esto cierto!

Los partidarios del teatro popular no pueden menos que desear la muerte del teatro actual, aristocrático y burgués, de cuyas cenizas surgirá el arte intenso y sencillo del porvenir.

¡El teatro se muere!

Y según un escritor muy serio, M. Blavinhac, esto es una cuestión de pocos años, o tal vez de pocos meses. La agonía ha principiado ya. Pero si bien es cierto que entre sus males uno es la inmoralidad, también lo es que sufre de otros no menos graves, no menos mortales, como las exigencias de la *mise en scène*, la cuestión de los sueldos y la crisis de la *réclame*. Esta última enfermedad es en París la más aguda de todas, y bastaría a matar ya no sólo el teatro, sino toda la

literatura. Rostand lo dice en una carta que ha publicado el *Gil Blas*, y que termina así: «Pienso que lo que más daño ha causado a *Chérubin* es el ruido que se metió antes de su estreno. ¿Cuándo se decidirá la Prensa a no hablar de una obra sino después de verla? Los elogios anticipados pueden hacer imposible un triunfo.» ¡Bravo!... Sólo que me parecería más justo que el autor de *Cyrano* se dirigiera a sus compañeros y no a los periodistas. Porque en esto de la *réclame* los diarios son más víctimas que culpables. Los sueltos, los artículos, las siluetas y las indiscreciones sobre las actrices, sobre los actores, sobre los dramaturgos y sobre las obras de ensayo, aparecen sin cesar, es cierto. Pero ¿quién los lleva? No son los *reporters*, no, ni menos aún los redactores, sino esos «secretarios encargados de la publicidad» que existen aun en los más ínfimos conciertos de Francia. «Desde el director hasta el portero—dice M. Blavinhac—pasando por los comparsas y los maquinistas, todos los que trabajan en un teatro tienen almas de charlatanes y gastan la mitad de lo que ganan en comprar elogios.» Esto nos explica que ciertos periódicos, en los cuales jamás se habla de un libro nuevo ni de una obra nueva de arte, consagren cotidianamente dos o tres columnas a lo que se llama, por lo general, *Courrier des theatres*, y que es una verdadera gaceta íntima del glorioso mundo de las tablas. He aquí un diario de esta mañana. De lo que hacen el presidente y los ministros, ni una palabra nos dice. En

cambio nos entera de que Abel Tarride, «el actor eximio», vive en la rue de Moscú; de que Cecilia Sorel, la «divina actriz del Francés», se encuentra veraneando en su *chalet* de Orry-la-Ville; de que Delmás, el «eminente» cantor de la Opera, estudia su papel de Enrique VIII; de que Alfred Bruneaud, el compositor, va a dirigir la orquesta de la Opera Cómica una de estas noches; de que la rubia *Lilí* estrenará un traje «soberbio» en la próxima revista de Trianón; de que Polaire prepara una creación «estupenda», etc. Y mañana este mismo periódico y otros muchos nos dirán algo más de cada uno de estos «eximios» y de estas «divinas». El mecanismo de toda buena *réclame* está en insistir. Un solo artículo firmado por Emile Faguet o por Catulle Mendés, sirve menos que veinte notas anónimas bien escalonadas. «Un mes antes del estreno—dice Blavinhac—los sueltos tendenciosos hacen su aparición en los periódicos. Estos empiezan por las indiscreciones. Así sabemos que la encantadora señorita X... ha conseguido una magnífica contrata para poder crear el soberbio papel de ingenua en la preciosa obra de nuestro eminente colega K... Al día siguiente se nos informará que decididamente es un gran éxito el que se prepara. Los intérpretes están encantados; el director ha hecho locuras. Se habla hasta de la comida de la centésima representación.» Después llega el turno a las anécdotas y a los recuerdos; los periodistas irán entonces al domicilio de los artistas y no perdonarán ni aun los

detalles del mobiliario. Por supuesto, el actor (generalmente es actriz) se muestra encantado de la creación que va a hacer. «¡Ah, ya veréis, señor, la hermosa escena del tercer acto!... Parece escrita para mí.» Y el periodista nos servirá, en la sección que le está encomendada, una serie de cálculos profundos sobre el éxito que la «exquisita» o la «deliciosa» señorita X... obtendrá, acompañado, como es consiguiente, de algunos detalles de la vida íntima y de algunas confidencias retrospectivas que completarán la interesante *interview*... Estas costumbres, que cada día son más generales y menos discretas, amargaron los últimos momentos del pobre gran crítico que acaba de morir.

En efecto; parece ser que Laurroumet, en su lecho de muerte, hablaba con tristeza a sus amigos de la corriente de *réclame* que ha matado ya a la crítica y que está matando al teatro mismo.

—Sería necesario—decía—que vinieran a salvarnos del charlatanismo unos cuantos autores desdeñosos de los triunfos fáciles, respetuosos de los juicios desinteresados, amigos del arte y enemigos de la notoriedad bulliciosa... Dos o tres nos bastarían. Pero yo no los veo en lontananza...

Los apóstoles del teatro popular, en cambio, los ven. Por eso esperan.

Y por eso, ante la podredumbre de la vida teatral *bulevardera,* lejos de llorar, cantan himnos de resurrección. Sobre las ruinas de lo que hoy se derrumba, altas torres van a alzarse.

ÍNDICE

	Páginas
Los poetas simbolistas: Primera antología........	5
» » » Segunda antología........	31
Las primeras obras de Maurice Barrés............	57
» » » de Maurice Maeterlinck	73
» » » de Henry Bataille.............	91
Confesiones de dramaturgos......................	105
El dandismo de Balzac.	117
Las sibilas del bulevar.........................	127
El fin de Lourdes...............................	157
Una visita a Catulle Mendés.....................	177
Otra visita a Catulle Mendés....................	185
Una visita a Rubén Darío.....	195
El Colegio de Estética de París.................	203
El teatro popular...............................	217

OBRAS COMPLETAS

DE GÓMEZ CARRILLO

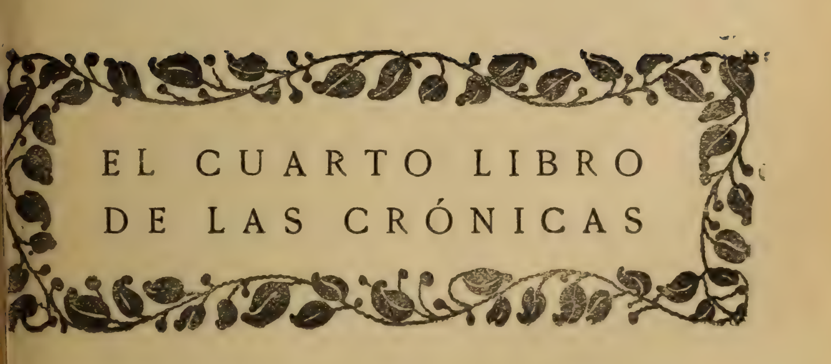
PUBLICADAS

	Pesetas
I.—El libro de las mujeres	4,50
II.—Jerusalén	4,50
III.—La vida errante	4,50
IV.—Vistas de Europa	4,50
V.—Tres novelas inmorales	4,50
VI.—El primer libro de las crónicas	4,50
VII.—Japón heroico y galante	4.50
VIII.—Flores de penitencia	4,50
IX.—Literaturas exóticas	4,50
X.—El despertar del alma (Treinta años de mi vida).	4,50
XI.—Primeros estudios cosmopolitas	4,50
XII.—La Moda y Pierrot	4,50
XIII.—La sonrisa de la esfinge	4 50
XIV.—El segundo libro de las crónicas (Hombres y superhombres)	4 50
XV.—La Grecia eterna	4,50
XVI—En plena Bohemia (Treinta años de mi vida).	4 50
XVII.—Campos de batalla	4,50
XVIII.—El tercer libro de las crónicas	4,50

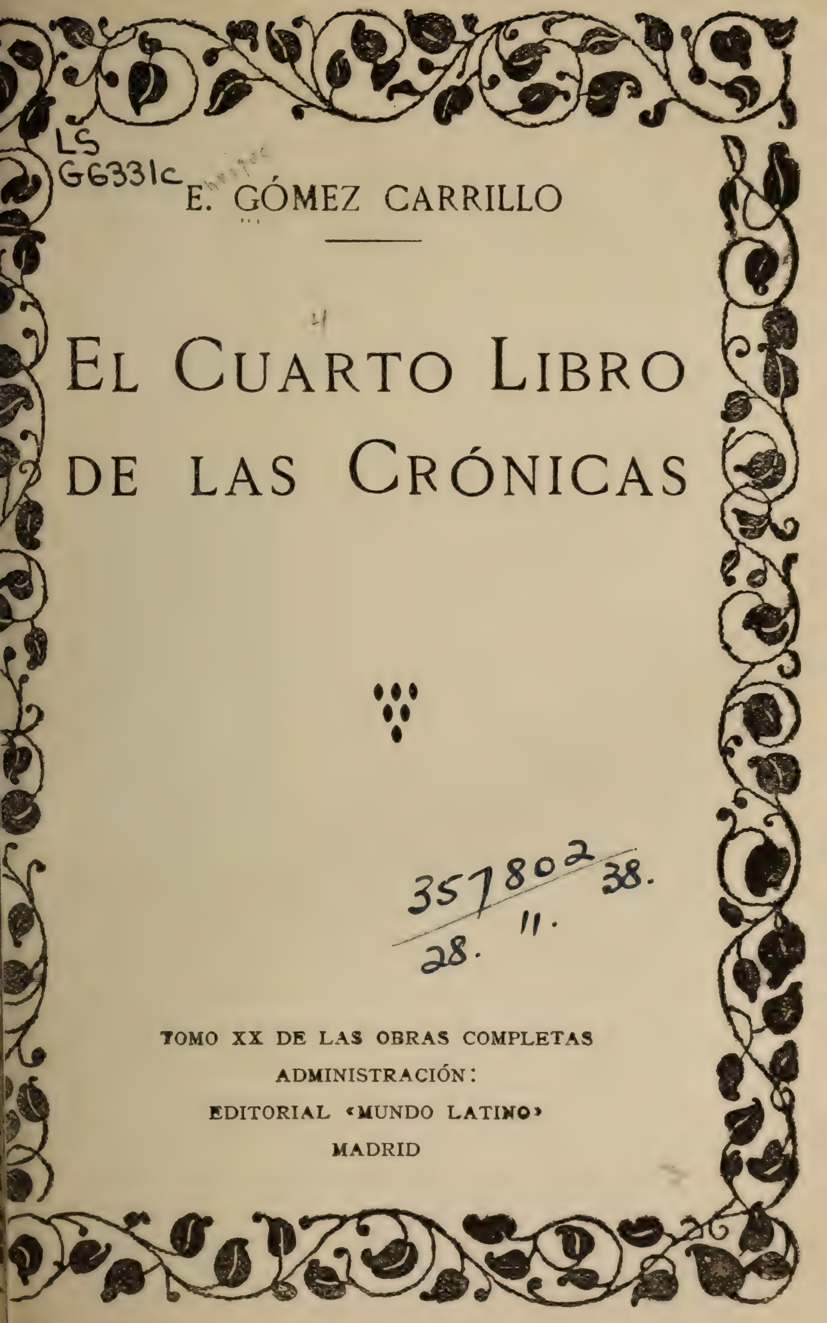
EN PREPARACIÓN

XIX.—El encanto de Buenos Aires	4,50
XX.—El cuarto libro de las crónicas	4,50
XXI.—En las trincheras	4,50
XXII.—El quinto libro de las crónicas	4.50
XXIII.—En el corazón de la tragedia	4,50
XXIV.—La gesta de la Legión	4,50
XXV.—La miseria de Madrid (Treinta años de mi vida)	4.50
XXVI.—Tierras mártires	4,50

Edición especial de cien ejemplares numerados.



EL CUARTO LIBRO DE LAS CRÓNICAS



E. GÓMEZ CARRILLO

EL CUARTO LIBRO DE LAS CRÓNICAS

TOMO XX DE LAS OBRAS COMPLETAS
ADMINISTRACIÓN:
EDITORIAL «MUNDO LATINO»
MADRID

Tip. Yagües.—Doctor Fourquet, 4.—Madrid.—Teléfono 30-76 M

CULTOS PROFANOS

I

El culto de la energía.



Villiers de l'Isle Adam, que, como todos saben, vivía en un universo fantástico, solía decir en sus raros instantes de aburrimiento:

—¡Quién me contara un cuento de hadas!

Nuestros contemporáneos, que asisten a la realización de todos los milagros soñados por los sabios, querrían oír historias maravillosas de viajes subterráneos, de vuelos infinitos y de invenciones mágicas. Así, no contentos con los que ahora escriben nuestros novelistas científicos, han tenido la idea de desenterrar los libros de Julio Verne. Y cuando digo «desenterrar» me expreso correctamente... Los cuadernos aquellos de cubiertas verdes cuyos títulos hablan de excursiones de veinte mil leguas por los aires o de meses pasados en el seno del

mar, yacían, hasta ayer, en el fondo de las cuevas de los editores, bajo un sudario de polvo. Los jóvenes, es decir, los que tienen ahora algo más de treinta años, los que comenzaron a leer cuando el naturalismo triunfaba en el mundo entero, no conocen, por lo general, ninguna de las obras del buen maestro de Amiens. «Cada año, confiesa el ilustre dramaturgo Henry Bataille, un pariente me regalaba una novela de Verne. El inconmensurable fastidio que se desprendía para mí desde las primeras páginas, me impidió siempre leer uno de aquellos tomos completos.» Esto casi todos los que pertenecemos a la generación del poeta de *La Femme Nue* podemos decirlo. El Julio Verne que había apasionado tres lustros antes a nuestros padres; el Julio Verne de todas las invenciones, de todas las concepciones y de todas las adivinaciones; el Julio Verne fabuloso cuyos libros llenaban el mundo cuando nosotros no sabíamos aún leer, no fué nunca un autor de nuestro gusto. Sus asuntos tenían, para nosotros, cierto sabor antipático de vulgarización científica y de enseñanza disfrazada. Además, eran inverosímiles, eran fantásticos, eran absurdos, eran irreales. Y el padre Zola estaba ahí para prohibirnos el menor entusiasmo por lo que carecía de realidad.. Y nosotros no desobedecíamos al pontífice del naturalismo, sino para adorar a los poetas. Pero poeta, Julio Verne no lo era. ¡Ah, no! Con una fuerza imaginativa extraordinaria, no lograba producir efecto ninguno de misterio ni de espanto.

Porque, la verdád sea dicha, su estilo es de una palidez académica que no podía menos de irritarnos entonces a nosotros los que leíamos a Edgard Poe traducido por Baudelaire.

Mas hoy que el viento parece haber cambiado de rumbo, los escritores ya no tienen nuestras repugnancias juveniles. En el fondo, nosotros tampoco las tenemos. Ante esa maravillosa realización de ensueños fantásticos que se llaman viajes submarinos y viajes aéreos, una nueva estética se impone. Es la estética que exalta las voluntades, que despierta los deseos de aventuras, que fortifica las atrevidas vocaciones, que familiariza con el peligro y que robustece el orgullo. «Lo que necesitamos — dice Barrés — son profesores de energía.» Ahora bien: ¿qué mejor profesor de energía que Julio Verne? Una revista ha hecho una encuesta para demostrarlo. «¿Qué pensáis del novelista de Amiens?» — ha preguntado, no a los literatos, no a los artistas, sino a los grandes inventores, a los grandes exploradores, a los grandes realizadores de ideales positivos. Las respuestas de estos hombres son dignas de ser meditadas por todos aquellos que niegan a la novela el poder transcendental de modificar el mundo. El precursor del formidable movimiento de la aviación, el capitán Ferber, escribe: «Hay en *De la Tierra a la Luna* un cálculo que decidió de mi carrera. Yo tenía quince años y estaba estudiando Retórica en un liceo. En cuanto leí la novela de Verne le pedí a mi padre que me comprara un Algebra. Desde

entonces, sólo las Matemáticas me apasionaron.» El coronel Lenfant, que es uno de los más ilustres descubridores actuales de oasis en el desierto, dice: «Si he pasado mi vida en el continente negro buscando el medio de aumentar las tierras francesas, es porque Julio Verne me sugirió el autor de las aventuras extraordinarias.» El explorador Gentil, en fin, contesta en estos términos: «El libro que impresionó más mi niñez fué *Aventuras de tres rusos y tres ingleses*, porque es el que mejor exalta la energía, el valor, la sangre fría. Pero no sólo ésta, sino todas las novelas del mismo autor han despertado en mí el gusto por los viajes hacia lo desconocido.» Estas y otras cartas de hombres «activos» han bastado a la resurrección de las obras de Julio Verne, pues si es cierto que en estos últimos meses Paúl Adam, Alfred Capus y algunos otros literatos también han tratado de glorificar la memoria del buen novelista, ya antes de que ellos intervinieran el proceso estaba ganado.

Visionario de las aventuras inverosímiles, cantor de la energía implacable, poeta de la ciencia, era natural, después de todo, que el autor del *Doctor Ox* fuera salvado del olvido, no por pálidos artistas sedentarios, sino por los domadores de los elementos, por los conquistadores del aire, por los descubridores de tierras remotas, por los que viven, en suma, la magnífica existencia del continuo esfuerzo, del peligro continuo.

Y ahora poco importa que Henry Bataille re-

pita sus imprecaciones de antaño y que Pierre Mille se indigne contra la insignificancia del estilo de *Cinco semanas en globo*. Para nuestros contemporáneos adolescentes, más enamorados de la acción que de la retórica, tiene menos importancia la voz armoniosa de un poeta que la palabra clara de un inventor. Lo que ellos desean no es dejarse una melena y suspirar. Ellos no son ya, como los que aprendieron a leer en los primeros libros de Huysmans y de Verlaine, almas de decadencia y voluntades de cansancio. Ellos no se llaman a sí mismos «exquisitos», ni proclaman la suprema tristeza de la vida, ni sueñan en vagos misticismos. ¡Ah, no! Viéndoles bien, ni siquiera parecen los hermanos menores de la generación simbolista. Son de otro temple y de otra raza. Aman la fuerza sobre todas las cosas, aman la acción, aman el esfuerzo, aman el trabajo, aman el patriotismo y no odian la idea de lucha.

Yo me pregunto pensando en la época en que Vogué era apóstol y Huysmans profeta; yo me pregunto: ¿Que fué de tanto crepúsculo?... ¿Qué se hizo aquello que nuestros más notorios maestros llamaban la tristeza contemporánea?... ¿En dónde están los generosos y tristes directores espirituales que no sabían indicar a la juventud pensadora sino ásperas rutas de melancolía?... ¿Qué se han hecho los que entre misticismos nebulosos y desesperanzados lirismos se proclamaban los hijos dolorosos de la derrota moral?...

En París ya no existen.

No, os lo aseguro.

Ahora que en tierras lejanas, por espíritu de imitación, los jóvenes se llaman a sí mismos «decadentes», aquí, en la Francia que inventó la palabra y que inventó la cosa, en la Francia del extraño Mallarmé, en la Francia de la bancarrota de la ciencia y del triunfo de las pasiones menudas, en la Francia de las ideas negras y de los versos blancos, en la Francia del editor Vanier, en fin, todo ha variado.

Un soplo de fuerza anima los espíritus. Los mismos que, antaño, lánguidamente se quejaban de sus íntimas penas, de sus complicaciones sentimentales y de sus inquietudes ideológicas, son hoy fuertes apóstoles de la vida y del esfuerzo. Leed los libros últimos de Paúl Adam. ¡Qué diferencia con el *Thé chez Miranda!* Leed las novelas recientes de Maurice Barrés... ¿En dónde está el *Jardín de Bérénice?* Leed, más aún, los poemas postreros de Moréas, del inventor del Simbolismo, leed *Stances*, y decidme si este hombre parece aquel mismo que compuso las *Sirtes* y que cantó las *Cantinelas*. Poco a poco, en el fragor de una lucha que a primera vista parecía estéril, el cambio admirable se operó.

* * *

Es cierto que la intelectualidad parisiense, después de las fantasías decadentes que dominaron al mundo, ha sabido cambiar de tono y de ideas.

Es cierto que desde la época relativamente lejana en que Maurice Barrés publicó sus novelas de la energía nacional, nadie volvió a decir *je suis l'empire à la fin de la decadence.* Es cierto que los mismos que en los cenáculos del Barrio Latino idolatraban hace diez años el bizantinismo en fin de siglo, son, ahora, robustos defensores de sanas ideas sociales.

Pero tras los notorios contemporáneos que han evolucionado, la nueva generación aparece más radical aún en sus afirmaciones de activa propaganda. El futurismo de Marenetti, que Rubén Darío celebró con snobismo entusiasta poco ha, no es sino una consecuencia estupenda del nuevo modo de ser juvenil. «Cantemos las máquinas, cantemos los ferrocarriles—dice el director de *Poesía*—, cantemos la violencia, cantemos la guerra, y destruyamos los templos, los museos, los palacios antiguos.» Pues bien: suprimid lo que es destrucción, y encontraréis en el loco y admirable programa poético del literato milanés una expresión típica de lo que es el ideal de los adolescentes de nuestros días. «¡Ideal de automovilistas y de boxeadores!», exclama con desdén el pobre Peladán, cuya teoría de la decadencia latina se ha desvanecido a los primores albores del despertar de las nobles fuerzas triunfantes. De boxeadores, es cierto; de automovilistas, sin duda, y también de exploradores, y también de sabios, y también de aeronautas, y también de simples obreros... Pero preguntad a quienes, como el

autor de *Curieuse*, desdeñan este alarde de fuerza y se vuelven con nostalgia hacia el pasado, preguntadles:

—¿Qué fué el Renacimiento sino una era de trabajo y de violencia, de esfuerzos y de energía?

El divino Leonardo, que es el santo más venerado por los que desdeñan las ideas nuevas, seguramente de vivir entre nosotros no estaría en las raras capillas donde aún se cultivan los ideales prerrafaelistas, sino que volaría con Blériot en un monoplano o exploraría con los oficiales de Génova los espacios misteriosos del Mediterráneo a bordo de un submarino. Porque si hay en el mundo algo bello, es lo que significa invención heroica, peligro fecundo, labor noble. Por eso los literatos que más éxito tienen son los que exaltan el sentimiento fuerte de las almas; los que, como Barrés, buscan en el ejemplo de los muertos el modelo de la conducta de los vivos; los que, como Paúl Adam, nos precipitan en medio de las grandes masas sociales palpitantes de pasiones colectivas; los que, como Maurice Maidron, evocan las lindas epopeyas de los siglos caballerescos; los que, como Claude Farrare, nos hacen ver, bajo cielos lejanos, las convulsiones de las almas exóticas; los que, como Rosny, descienden hasta el fondo del abismo social para admirar, no sin espanto, la ferocidad del instinto; los que, como Louis Bertrand, en sus novelas argelinas analizan con una fuerza épica el maravilloso choque de las razas en su lucha pacífica, de trabajo rudo y fe-

cundo; los que, como Charles Geniaux, ponen frente a frente en amplios frescos pintados con sencillez a los representantes de las antiguas ideas geórgicas y a los nuevos explotadores de la tierra que con la magia del simple esfuerzo transforman las landas estériles en graneros magníficos; los que, como Daniel Lesueur, cantan un himno a la fuerza viril, a la fuerza tan desdeñada por el romanticismo, a la buena y eterna fuerza de los brazos, a la fuerza bruta, en una palabra; los que, como Jean Richepin, glorifican los rudos y espontáneos movimientos de la pasión en las almas recias de los marineros, de los vagabundos, de los que viven desterrados de todos los paraísos del ideal y de todos los infiernos de la meditación; los que, como Paúl y Víctor Margueritte, en fin, exponen las injusticias sociales que deben ser combatidas. Pero según un escritor que merece crédito, ninguno de estos novelistas tiene tantos admiradores, tantos lectores y tantos discípulos, como un sabio cualquiera de los que explican de un modo metódico lo que Julio Verne quiso darnos convertido en acción. «Los sabios—dice—; he ahí nuestros poetas, he ahí nuestros guías, he ahí nuestros directores espirituales.» Nosotros, naturalmente, sonreímos ante tales palabras, porque somos incapaces de concebir la estética de las teorías de las fuerzas domadas. Pero, además de la ciencia, hay en el gran impulso moderno la acción, la voluntad, la energía, el arrojo, y esto, lejos de hacernos sonreír, nos emociona profun-

damente. Desdeñando el aeroplano en sí mismo y no dando al submarino como aparato la importancia que le dan los amigos de la Sizeranne, nos contentamos con admirar al hombre que vuela en alas del primero, al hombre que desaparece bajo las ondas encerrado en el segundo. ¡Y con cuánto ardor, con cuánto respeto los admiramos! Comparado con ellos, el antiguo Ulises nos parece un pobre navegante que no conoció los verdaderos peligros épicos y sobrehumanos.

¿Qué es, en efecto, la lucha contra los piélagos y el combate contra Boreo, cuando se piensa en la pelea contra las aguas misteriosas del fondo del mar o con los vientos desconocidos de más arriba de las nubes?

Si por general escogemos a los aeronautas y a los navegantes submarinos cuando queremos hablar de héroes modernos, es porque, sin duda, son los que mayor efecto producen en la imaginación humana. Mas para ser justo, debiéramos, al mismo tiempo, evocar la legión infinita de ingenieros y de mecánicos que se consagran en cuerpo y alma a la realización de una quimera; debiéramos pensar en los seres diabólicos que sacan de sus crisoles piedras preciosas; debiéramos inclinarnos ante los que juegan con la electricidad, ante los que descubren el radio, ante los que transforman la materia. ¡Y qué decir de los que, acariciando un ensueño maravilloso, piensan gravemente en realizar para todos los mortales lo que las hadas no hicieron sino en favor de algunos escogidos!

¡Qué decir de los Metchnikoff, de los Finot, de todos los otros profetas de ventura que nos prometen una juventud de cien años por lo menos!

En verdad, la ciencia es un manantial inagotable de sorpresas admirables y de visiones estupendas... En verdad, los adolescentes hacen bien en desdeñar los antiguos ideales para volverse hacia el miraje milagroso de lo nuevo... En verdad, los que prefieren una novela de Julio Verne a toda la obra de Mallarmé, no son ni locos ni mentecatos...

II

El culto de la fuerza.

Algo hay de cambiado en este mi París. Los buenos bulevarderos que hace apenas seis o siete años consideraban los combates de box como un signo de barbarie, no juran hoy sino por Jeffries y por Jhonson. El *match* formidable de Reno ha producido aquí tanta emoción como en los Estados Unidos. Los periódicos más graves y menos sportivos, los *Debates*, el *Temps*, la misma *Gaceta de Francia*, han tenido que dar, día por día, los detalles de la semana preparatoria. Y en cuanto a la lucha misma, su relato ha sido hecho ni más ni menos como en Nueva York o en San Francisco, minuto por minuto, *round* por *round*, en el lenguaje técnico del arte pugilístico. «En el sexto *round*—dice *Le Temps*—el negro coloca dos directos de izquierda en la cara. Luego, uno tras otro, después de un *clinch*, un *swing* que abre una antigua herida cicatrizada en la faz de su adversario, y otro *swing* en la oreja que hace retroceder al campeón blanco hasta las cuerdas del

ring. En ese momento Jeffries intenta un *swing* en el cuerpo, pero Jhonson responde con un terrible *cross*, después de lo cual se produce un nuevo *clinch*. El ojo de Jeffries comienza a hincharse, y su boca sangra abundantemente.» Esto a nadie le parece una lengua hermética. A fuerza de leer revistas de combates, a fuerza de discutir las hazañas de los paladines del músculo, a fuerza de oír los consejos de los profesores de box, todos los parisienses han llegado a familiarizarse con la terminología bilingüe, en la cual para decir error o falta hay que decir *foul*, en que el tiempo es *times*, en que el árbitro se llama *referee*, en que el combate es *fight*, en que para preguntar a los campeones si están listos hay que gritarles: *are you ready?*... Porque en cuestiones de esta especie, los franceses son los seres más escrupulosos del mundo. Cuando la afición a los toros era de buen tono, nadie se atrevía a traducir una sola de las palabras españolas del vocabulario de *Sobaquillo* y *Don Modesto*. «Vea usted que son guasones cuando pronuncian *veronicá*, *spadá* o *berrendó*»—exclamaba Angel Pastor allá en los días de la tauromanía parisina. Hoy los ingleses deben encontrarlos igualmente guasones al oírles decir con su acento *uppercut*, *knockout* u *hooc*. Pero, después de todo, ¿qué han de hacer los pobres *amateurs* franceses? Para encontrar traducciones ingeniosas a la manera de Mariano de Cavia y llamar *balompié* al *football* o *acuciador* al *entreneur*, se necesita tener muy buen

humor, además de mucho tiempo que perder... Y las gentes sportivas van de prisa. El tiempo, para ellas, se mide por segundos y se cuenta por onzas de oro. Un estadístico muy serio ha calculado que cada puñetazo de Johnson vale hoy más de cincuenta mil francos. ¡Y pensar que hasta ayer nos quedábamos boquiabiertos cuando oíamos decir que una estocada de *Guerrita* costaba mil duros y por unos cuantos minutos de la voz de Caruso se pagaban diez mil liras!... El mundo marcha... Mas no me preguntéis si marcha hacia atrás. No me digáis que, según opiniones muy respetables, este entusiasmo universal por los combates brutales es un signo de retroceso hacia la barbarie primitiva. No me habléis de moral social ni de sociología evolucionista. Personalmente confieso que si los *matchs* cual el del negro Johnson y el blanco Jeffries no me apasionan, en cambio la afición por el box como ejercicio y como *sport* me parece digna de ser alentada en todos los países del mundo. Leí hace tres o cuatro años un estudio de Maeterlinck sobre la utilidad y la belleza del arte de Young Corbett, que me hizo, desde luego, reflexionar. Para el ilustre autor de *Peleas y Melisanda* no hay nada tan majestuoso como dos hombres que luchan con sus armas naturales. «Para ajustarnos a la lógica natural de los demas seres vivos—dice—, si bien nos está permitido emplear armas extraordinarias contra nuestros enemigos de diferente orden, deberíamos entre nosotros, los hombres, no servirnos sino de medios

de ataque y de defensa suministrados por nuestro mismo cuerpo. En una humanidad que se conformare estrictamente con el voto evidente de la Naturaleza, el puño, que es al hombre lo que el cuerno al toro, al león la garra y los colmillos, bastaría para todas nuestras necesidades de protección, de justicia y de venganza.» Ya oís. Y esto lo dice el más intelectual de los intelectuales.

Ahora, si le respondéis: «Pero es que no es estético eso de darse de puñetazos; es que no es elegante eso de romperse las narices; es que no es distinguido eso de lanzarse uno contra otro en plena calle», os contestará, diciendo: «No, en efecto; no es elegante, porque los que, en general, riñen, no conocen el *boxe.*» Luego, para que os déis cuenta de lo que es un combate de boxeadores, os presentará el cuadro siguiente: «Nada de palabras inútiles, nada de tanteos, nada de cólera; la tranquilidad de dos convicciones que saben lo que hay que hacer. La actitud atlética, una de las más bellas del cuerpo viril, pone lógicamente en valor todos los músculos del organismo. No hay una sola partícula de fuerza que desde la cabeza a los pies sea capaz de perderse. Cada uno de ellos tiene su palo en uno de los puños macizos, sobrecargados de energía. ¡Y cuánta noble sencillez en el ataque! Sólo tres golpes, fruto de una experiencia secular, agotan matemáticamente las mil posibilidades inútiles en que se aventuran los profanos. Tres golpes sintéticos, irresistibles, imperceptibles. Basta que uno de ellos alcance franca-

mente al adversario, para terminar la lucha a satisfacción completa del vencedor, cuyo triunfo es tan incontestable, que no experimenta ningún deseo de abusar de su victoria ni demostrar hacia el vencido la más pequeña lástima, porque éste se halla reducido a la impotencia y a la inconsciencia por el tiempo suficientemente necesario para que todo rencor se evapore. Después de poco tiempo, el vencido se levantará sin avería durable, porque la resistencia de sus huesos y de sus órganos está estricta y naturalmente proporcionada al poder del arma que le ha arrojado por tierra.» Si, a pesar de la elocuencia de Maeterlinck, me decís que, *malgré tout*, os parece más elegante un combate a espada, os confesaré que a mí también. Pero como, por desgracia, hoy en vez de una espada llevamos un paraguas, la esgrima antigua no nos es útil sino muy de tarde en tarde. La nueva, en cambio, la de las generaciones sportivas y prácticas, la del hombre natural, puede servirnos en cualquier esquina, en cualquier ciudad, a cualquier hora.

Por eso yo les digo a todos aquellos que me piden una recomendación para mi maestro de armas:

—Vaya usted más bien a casa de mi profesor de *boxe*, el admirable Legrand.

Y si se ríen de mí, los dejo reír.

—Ya veremos más tarde—pienso.

Más tarde, en efecto, más o menos tarde, todos vendrán a pedirme la tarjeta prometida para mi

sala de pugilato, pues no es posible, hoy por hoy, vivir en una gran ciudad sin sentir la necesidad de la fuerza.

—El *boxe*—suele decir Maurice Barrés—es el único arte indispensable en una democracia.

Es, por lo menos, una de las garantías de paz en un siglo en que no hay ya ni lacayos para apalear a los plebeyos, ni espadas en el cinto, ni torneos medievales. Es, en suma, aunque nos pese y aunque choque a nuestro espíritu romántico, la realidad más real. ¡Qué digo! Según las teorías de Maeterlinck, es también la más noble, la más bella, la más plástica.

Y, por mi fe, tiene razón Maeterlinck. La guardia misma del boxeador, con un brazo que defiende el pecho y un puño que amenaza al adversario, hace pensar en la actitud de los gladiadores antiguos. En cuanto a los movimientos que los que no conocen tal *sport* se figuran violentos y brutales, son, por el contrario, armoniosos, casi felinos. Porque no hay que confundir a los boxeadores con los que cultivan en las ferias y en los circos la lucha que se llama *a mains plates*, la cual consiste en derribar al enemigo forcejeando pesadamente. No. El boxeador es, a su modo, un esgrimista. Además de fuerza, necesita arte, reflexión, estudio. Aunque, poniendo a la fuerza antes que el arte, me expreso mal. Lo primero es el arte. Lo que el misterioso *jiu jitsú* de los japoneses busca en la ciencia, el box lo encuentra en la experiencia. Cada uno de sus movimientos es

la síntesis de trabajos seculares. Nada en su mecanismo es inútil. En su rudeza, desdeña las florituras de la espada. Su sobriedad de líneas es del más puro clasicismo. Cada combate daría motivo a los escultores para cien grupos olímpicos. Pero los escultores no han querido aún comprenderlo. Por ahora la conquista del pugilismo es más bien intelectual que plástica. Son los jóvenes escritores, en efecto, los que defienden con estusiasmo el *sport* del puño. «Hasta hoy—dice Tristán Bernard—todos los compañeros neófitos a quienes he llevado a presenciar un combate, se han convertido en el acto en creyentes del noble arte. Ahora bien: ¿debo acusarme de haber hecho nacer en esas almas aficiones bárbaras? ¿Hay crueldad en el placer de ver a dos atletas combatiendo? No; y los que tal cosa sostienen, nos demuestran que no han visto un *match* verdadero.» Notad que esto lo escribe el más suave, el más pacífico filósofo de nuestra epoca, el optimista y evangélico autor del *Danseur inconnu*, después de haber leído el relato del combate en que Jeffries sucumbió con la cara ensangrentada. Y no creáis que hay en las palabras del dramaturgo parisiense deseo ninguno de parecer paradójico. Pensando, al contrario, de un modo burgués, es como se advierte que no existe crueldad en los *matchs*. Los atletas, preparados por un largo y sabio «entrenamiento» a soportar los puñetazos, llegan a adquirir una verdadera insensibilidad. El golpe que a nosotros nos mataría, a ellos apenas los conmueve. De las

dos virtudes del boxeador ideal, que son el ataque y la resistencia, esta última es la más apreciada. Ser una máquina inquebrantable es mejor que ser una máquina contundente. El que puede, como Johnson, sonreír con los labios hinchados por tres formidables *uppercut*, es más grande que el que logra aturdir a un toro de un *cross*, como San Mac Vea.

Pero, a decir verdad, los que a mí me interesan no son los campeones famosos, sino los anónimos aficionados. Como espectáculo, el box puede tener inconvenientes. Como *sport*, no tiene sino ventajas cuando llega a generalizarse hasta el punto de que todo el mundo posea nociones que le permitan, por lo menos, defenderse. Una de estas ventajas, es la influencia que ejerce en el desarrollo popular de la cortesía. Entrad, en efecto, en una de las vastas salas donde los pugilistas practican su noble arte. Lo primero que os llamará la atención es la galantería que ahí reina. Aun en las más acaloradas discusiones, las frases son siempre corteses. Un respeto mutuo establece un buen tono general. Ahora bien: ¿de qué proviene tal respeto sino de la conciencia recíproca de la fuerza? Uno de los telegramas relativos a los preparativos del *match* de Reno parece al menos demostrarlo. En aquella ciudad, poblada por rudos aventureros, las costumbres son de una violencia increíble. En las calles y en los *bars*, las riñas son constantes. Por el menor motivo, los puños se crispan. Mas he aquí que, de

pronto, como por arte de encantamiento, todo el mundo ha adquirido una corrección perfecta. Los cocheros no amenazan a los clientes cuya propina les parece modesta; los camareros de los hoteles no insultan a los bebedores que les piden un servicio rápido; los transeuntes no se disputan la acera a empujones. «Todo esto—dice el corresponsal de *Le Matin*—obedece al temor que la gente tiene de ofender a uno de los innumerables boxeadores que han venido para asistir al combate del negro Johnson y el blanco Jeffries.» Este cambio que los periodistas ven operarse de la noche a la mañana en un pueblo de la lejana Nevada, los que vivimos aquí desde hace veinte años lo hemos observado en París durante este último lustro. Seguros de su fuerza y de su ciencia, los parisienses jóvenes, que pasan todos los días un par de horas en la sala de box, no temen las groserías de la gente mal educada. En cuanto a las pendencias de café, ya no son tan abundantes como antes. Cada día, según los datos de la prefectura de policía, las riñas callejeras son menos frecuentes. Cada día son también más graves. Aquello de darse de puñetazos a tontas y a locas, ya no se usa. El que ahora tiene que servirse de sus puños, sabe cómo se derriba a un adversario con un enérgico *swing* y cómo se le hace perder el sentido con un *cross*.

Es inverosímil, en efecto, la rapidez con que en Francia se ha generalizado, o mejor dicho, universalizado, la afición al box. En los barrios más modestos, como en los más suntuosos, las salas

de cultura física se multiplican a vista de ojos. Los empleados de las administraciones y de las grandes tiendas que ayer formaban asociaciones de recreo, ahora se unen para cultivar el pugilato. En los círculos de esgrima, a pesar del desdén que los hombres de espada tienen por la lucha a puñetazos, se establecen anexos para el boxeo. El bosque de Bolonia, en fin, y el bosque de Vincennes, se llenan por las mañanas de adolescentes, que, obedeciendo a la disciplina del entrenamiento metódico, se consagran al cotidiano paseo acelerado de todo buen *amateur*.

—Aunque no fuera más que por eso del paseo matinal obligatorio—me dice un médico—el *sport* a la moda merecería ser alentado en todas partes.

Es cierto. Y hay que notar que no sólo el paseo es de rigor para los que se «entrenan». La higiene sportiva exige la sobriedad, la limpieza, la alimentación racional y el cultivo de la sangre fría. Esto cuando se trata de simples aficionados, pues a los profesionales la misma higiene los doblega bajo el yugo de una disciplina que ni los toreros, ni los gimnastas, ni los mismos *jockeys* conocen. Hace poco una revista publicaba el reglamento de una escuela normal de box, a saber:

A las 7, levantarse.

A las 8, desayuno: té y tostadas.

A las 8,30, lecturas instructivas.

A las 9, paseo de tres horas en el campo, acelerando progresivamente el paso hasta llegar al paso gimnástico.

A las 12, baño y masaje.

A las 12,30, almuerzo: chuleta de carnero, conserva de frutas, té ligero, pan tostado.

A la 1, paseo de media hora.

A la 1,30, reposo.

A las 3,30: salto a la cuerda, veinte minutos; ejercicio de box, treinta minutos; *punchingball*, treinta minutos; saco de arena, quince minutos; gimnasia sueca, diez minutos.

A las 5,15, ducha fría y masaje.

A las 5,45, reposo.

A las 7, cena: rosbif, legumbres cocidas, ensalada de naranjas, té y pan tostado.

A las 10, acostarse.

Sin ir tan lejos, los simples *amateurs* tratan de comer carnes sanas, de abstenerse de licores, de acostarse temprano para levantarse también temprano y de cultivar la agilidad y la fuerza. Para todo eso no hay necesidad de reglamento alguno. Por la simple emulación, todo el que pasa algunos minutos cada día en una sala de box adquiere costumbres recomendables de higiene.

Si a ello agregamos el hábito de arrostrar el peligro con tranquilidad, no podemos negar que cultivando sus músculos un pueblo se engrandece y se prepara para conquistar el porvenir en medio del respeto universal. «En Atenas, durante los últimos juegos olímpicos del estadio—dice Paúl Adam—es donde sentí el orgullo de ser francés.» En aquella ocasión, efectivamente, fué cuando el mundo entero comprendió la grandeza de la evo-

lución de Francia. El mismo pueblo que veinte años antes se llamaba a sí mismo decadente, proclamando la inevitable ruina de la raza latina a causa de su desdén por la acción disciplinada, dejó entonces muy atrás en la palestra de las luchas físicas, con sus veintitrés primeros premios, a los alemanes y a los ingleses. Entre estos premios, a decir verdad, no figura el de box. Pero nada tendrá de extraño que, en las futuras fiestas griegas, sean los parisienses los que triunfen de sus maestros los londinenses. Según la opinión de los más doctos pugilistas, en efecto, hoy Francia no es superior, pero es igual a Inglaterra en el box, y sólo se deja ganar la palma por los Estados Unidos. Claro que al hablar así los árbitros del arte del puño no se refieren a la *moyenne* de los profesionales, a pesar de que Max Gaucher haya vencido a los campeones británicos Daily y Fred Drumont. La existencia de dos o tres o diez adalides invencibles, no es una prueba de superioridad nacional. Lo que se necesita es un término medio de cultura general superior, y esto, gracias a la adopción del método norteamericano, parece evidente en Francia cuando se la compara con Inglaterra. Además, Francia tiene el entusiasmo de su raza, el magnífico soplo latino, la maravillosa llama de la emulación. En cuanto el país se convenció de que el primer deber de un pueblo moderno que quiere vivir intensamente es ser fuerte, ser industrioso, ser activo, ser arrojado, no hubo una sola aldea donde no estallara la

chispa del entusiasmo colectivo. El primer paso lo dió el pueblo con la bicicleta. Luego vino el automóvil. En seguida, la aviación. Esas tres grandes industrias, esencialmente francesas, llenaron de justo orgullo el alma del país. «Somos valerosos—pensaron todos—, somos ingeniosos; seamos, pues, fuertes.» Entonces, como por milagro, una generación de cultivadores del músculo surgió.

Esta generación es la que llena de extrañeza y hasta de indignación a los representantes de una tradicional manera de ser, a causa de su entusiasmo por los combates en que los rudos campeones del puño se ensangrientan los rostros. «Lo que buscáis ahí—dicen los hombres de ayer—es un pábulo a vuestros instintos crueles.» Pero los hombres de mañana, que no sólo adoptan métodos norteamericanos en *sport*, sino también en filosofía, contestan, invocando la autoridad de Willam James, que el único resorte que debe cultivarse para mantener viva la energía y la actividad es el de la emoción reconfortante. Contemplando las formidables máquinas humanas de golpear y de resistir, los jóvenes sienten el deseo de fortificarse, de endurecerse, de perfeccionarse, de embellecerse. Sí, de embellecerse; porque la cultura física de las salas de box, no sólo proporciona la fuerza, sino también la armonía. Esos efebos que vemos ahora, tan diferentes de los de ayer; esos efebos que ya no son pálidos como los lectores de Verlaine de hace quince años, sino que llevan en las mejillas la flor de la juventud sana; esos

esbeltos y flexibles efebos de ojos francos, de labios alegres, de pecho robusto, son los productos de la era sportiva. Con razón Pierre Loti, en una carta a su maestro de cultura física, le decía: «No sólo es usted un curador de neurastenias, sino también un verdadero escultor que modela la belleza viva. Basta con ir a vuestra escuela para ver maravillosos ejemplares de estatuas bellas y robustas, fabricadas por completo, a veces, con elementos poco propicios y aun con candidatos a la tuberculosis que la cultura física ha salvado. Eso, desde el punto de vista social, es mucho más útil que hacer licenciados o doctores.» ¡Cierto! Esta nueva Humanidad, bella y fuerte, respetuosa de todos los derechos ajenos y segura de sí misma, formará una sociedad admirable. Y que no se hable de la crueldad inherente a los espectáculos favoritos de las nuevas generaciones. Ya Tristán Bernard nos ha dicho que en un *match* no hay nada de feroz. Los que lo contemplan saben que ninguno de los que luchan carece de la preparación que le permite resistir a todos los ataques. La piedad, pues, la piedad y la angustia que nos atormentan ante los caballos desventrados en las corridas de toros, no invade en el *ring* a las almas nuevas.

No es un placer malsano el que los iniciados hallan en el espectáculo del *sport* atlético. Es un tónico moral. «Si queremos—dice Willam James - ser capaces de dominar nuestras tendencias emocionales poco recomendables, como el miedo,

la tristeza, la pereza, debemos acostumbrarnos asiduamente y con frialdad a los movimientos exteriores que corresponden a las disposiciones contrarias que deseamos cultivar.» Esto los adolescentes franceses lo saben. Y por lo mismo, desdeñando las antiguas sentimentalidades caballerescas, se complacen en la contemplación y en el cultivo de la fuerza activa y triunfante.

III

El culto de Esculapio.

A raíz de la guerra franco-alemana, cuando Francia tenía exactamente treinta y seis millones de habitantes, un grupo de médicos reunióse en la sala de una alcaldía parisina con objeto de buscar los medios de mejorar la situación del gremio. En aquella época el número de facultativos era de doce mil. «¡Somos demasiados!», exclamó el profesor que presidía la junta. Ahora bien: figuraos lo que diría aquel médico, si aún viviera, ante el aumento de los doctores, que no ha marchado con la misma parsimonia que el aumento de la población. Según las estadísticas oficiales, para sus cuarenta millones escasos de habitantes, la Francia de 1910 posee más de veinte mil médicos. «En París, sobre todo—dice René Bures—, la plétora es visible, pues mientras en el resto del país el aumento ha sido de 30 por 100, en la capital ha sido de 50 por 100 en el tiempo que media desde 1881 hasta la fecha. En ciertos barrios puede calcularse que hay un faculta-

tivo por cada seiscientos habitantes.» La crisis, pues, es grave.

—Y lo más lamentable—me dice entre triste e irónico un profesor de la facultad—es que si el divino Asklepios, en su suprema sabiduría, quiere que sus representantes en la tierra de Lutecia no se mueran de hambre, el único medio es aumentar en proporción considerable el número de los enfermos y de las enfermedades.

Es cierto; es tristemente, es trágicamente cierto. Para dar de comer a los médicos sería preciso aumentar los males del Universo. Pero, por fortuna para nosotros, lejos de crecer, las dolencias físicas disminuyen. La higiene por una parte y por otra parte los nuevos métodos curativos, hacen que las cifras de las fatales estadísticas sean cada día menos elevadas. Así, en su comprensible inquitud, los que estudian el movimiento de la *depopulation* francesa tienen desde hace años el consuelo de ver que si cada día hay menos nacimientos, en cambio cada día hay menos muertos. Categorías enteras de males que en otro tiempo atormentaban a los hombres, hoy ya no existen. En la defensa de la infancia, sobre todo, el progreso es constante. La ciencia y la experiencia protegen con éxito cada día mayor las frágiles existencias de los que acaban de nacer. Y los niños son, quizá, los que más producen a los médicos.

Para tratar de buscar un remedio a la situación actual de sus colegas, el doctor Bolliet ha hecho

una encuesta, cuyos resultados publica el *Touche á tout.*

«¿Cuáles son las causas de nuestra mala situación?—ha preguntado—. ¿Cuáles son los medios de combatir esa mala situación?»

Sobre el primer punto, todo el mundo está de acuerdo. Las causas fatales son la plétora de médicos, el encarecimiento de la vida y la falta de solidaridad. Si todos los miembros del vasto gremio se decidieran a establecer una tarifa única, fija e invariable, algo mejor estarían. Hoy la competencia es tal, que las consultas no producen casi nada. «Hay colegas jóvenes—escribe el doctor Bresselle—que ofrecen sus servicios por un franco, y en el Morbihan existe uno que no cobra por sus visitas sino cincuenta céntimos. En el departamento del Norte, otro distribuye tikes de un franco veinticinco a sus clientes. En Normandía hay quien por tres francos va a cinco kilómetros de la ciudad en que está establecido.» Los médicos de París han comenzado a sindicarse para evitar esta lucha denigrante. Pero si entre éstos la competencia no existe como en provincias, en cambio sufren de otra más terrible, y contra la cual nada pueden: la competencia legal de los hospitales, que tienen consultas gratuitas.

—Y a medida que la ganancia baja—díceme un joven facultativo sudamericano que acaba de instalarse en el barrio más modesto de la capital—los gastos suben. Yo mismo, que no quiero sino parroquia de estudio, y que he hecho las cosas

con gran economía, he gastado cerca de diez mil francos. Los alquileres son carísimos. Yo pago mil cuatrocientos francos al año. La patente me cuesta cuatrocientos francos al año. Ahora bien: si no me va muy mal, ganaré tres o cuatro mil francos anuales. ¿Cómo quiere usted que viva?

¿Cómo viven, en efecto, los innumerables médicos que no se hallan en mejores condiciones que mi amigo? Según la estadística de René Bures, la mitad de los facultativos parisienses no ganan doscientos cincuenta francos mensuales. Y en cuanto a los gastos, he aquí la estimación del mismo publicista:

	Francos.
Gastos de instalación...........	8.000
Alquiler anual.....................	2.000
Contribuciones....................	400
Total del primer año............	10.400

Ese primer año es, naturalmente, el más difícil. En un barrio rico un joven médico no gana, al principio, sino unos quinientos francos al año. Luego, poco a poco, va mejorando, hasta llegar a tres, cuatro, cinco o seis mil francos. Más de seis mil, ya es difícil. El número de profesores que cobran veinte, treinta o cuarenta mil francos al año, es limitadísimo. Y, sin embargo, estos son los únicos que tienen presentes al comenzar sus estudios los jóvenes entusiastas. «¡Ser un Dieula-

foy—piensan—, ser un Doyen, ser un Albarrán, tener coche, tener palacios, ser adorado de las mujeres, ser admirado de los hombres, ¡oh, sueño dorado!»

En cuanto a pensar en ser un proletario de la ciencia, un triste buscador de enfermos pobres, un miserable de levita, eso nadie lo piensa al poner por primera vez el pie en la Escuela de Medicina.

* * *

La literatura, que en todos los campos de la actividad humana es una incurable creadora de ilusiones, tiene en parte la culpa de que cada día sea mayor el número de los adolescentes que se consagran a los estudios médicos. En las novelas y en los dramas, el «doctor», el «buen doctor», es una especie de ídolo que conserva su prestigio a la edad en que los demás mortales no son ya sino ancianos cansados. Recordemos al célebre Pascal Rougón, que es como el arquetipo del médico moderno para novelistas, y tendremos una imagen del ideal que los bachilleres acarician en sus soñaciones ambiciosas. A los sesenta años, Pascal es, según la frase de Zola, «un hombre vigoroso, con un rostro tan fresco, con las facciones tan finas, con los ojos tan límpidos, que se diría al verlo: un joven con canas». Estas canas lo hacen respetable a la gente seria, sin hacerlo detestable a la gente moza. Todos, a su derredor, lo adoran,

lo veneran, lo miman. Las damas lo consideran como un director de conciencia. Los hombres buscan sus consejos. Y cuando sus ojos claros se fijan en Clotilde, notan que la linda niña le ofrece, para corresponder a su amor tardío, un amor precoz. Este médico tiene en los libros escritos durante los últimos quince o veinte años toda una legión de discípulos, de rivales, de imitadores. El tipo del *chec docteur* es invariable. Con un rostro que hace pensar en los bustos de Charcot, con un alma apostólica, con una salud atlética, pasa, sonriendo, por en medio de una humanidad avasallada. «¡Sois nuestro Dios!», exclama en una comedia de Romain Coolus la linda Simona, arrodillándose ante el doctor Barcier. El médico, en efecto, es, si no un dios, por lo menos un mago que domina el alma femenina a su antojo. El héroe de la Suzanne de León Daudet es un apóstol seductor. Aun en los más frívolos facultativos, lo apostólico subsiste. Catule Mendés, en una página deliciosa, trató de demostrarnos que si el médico tiene hoy un poder moral y hasta sentimental extraordinario, es por su carácter sacerdotal. Oídle:

«Puesto que la mujer fué un espíritu de nervios constituídos, puesto que no es sino nervios constitutivos de un espíritu, menester fué—de la Graudier a Londun—que en el sacerdote hubiera algo de médico (médico o brujo, tanto monta para el caso), y que en el médico haya algo de mago (sacerdote, mago, la diferencia es nimia). Formula-

da por un experimentador ilustre se menciona la siguiente frase: como viera llegar a su clínica a un estudiante medio campesino, cuyos nudosos dedos denunciaban el trabajo agrícola: «¡Bien, muy bien!—le dijo—; ejerceréis la profesión en provincias. En París sólo se cuida bien de los enfermos, con manos episcopales.» El facultativo tenía razón. Es indispensable, sobre todo cuando de una mujer se trata, visitar como si se bendijera, y poner en la bendición una a modo de caricia; esto en manera alguna perjudica a la convaleciente, y hasta concurre a la analepsia. En manera alguna se imagina cuánto puede haber, o por mejor decir, cuánto hay de elegancia sacerdotal, la más linda de las elegancias—merced al ademán sagrado de donde radica—, en el hombre requerido para pulsar a una parisiense. Es un bribón, si no es un apóstol, al cual, por otra parte, faltaríale muy poco para caer postrado de rodillas. Asistirá a la mujer moderna, y por tal entiendo la que vive en los barrios en que sólo palacios se descubren; de otra suerte que por el modo dulzón y benigno de un director de conciencias, hombre de mundo inclinado a la indulgencia, fuera un perfecto absurdo. Tras los pecados menudos surgen las enfermedades nimias; que no hay otras al través de los cortinajes donde el olor de las drogas se desvanece ante las batistas y las puntillas perfumadas con el sándalo y el opoponax. Mas las concesiones del médico, en su exquisita sociabilidad, no deben nunca llegar al re-

nunciamiento de sus prerrogativas cuasi eclesiásticas. Debe, por el contrario, semejar al sacerdote, que en el confesonario permanecerá solemne ante la niña que acaba de acariciar en el patio del convento con muy generosa mano.

La mujer no se complace en la gracia sino cuando en ella descubre una fuerza. Si gusta de la victoria, es cuando se la procura quien a su ver puede vencerla; sólo ansía ser por los dioses adorada, y conviene que el médico, en medio de sus familiares cortesanías, permanezca ceremonioso, extraño, como alejado y omnisciente. La receta es una penitencia que se impone; se traga una píldora por virtud de la persuasión suntuosa. Estáis curada: viene a ser como la absolución.»

La página, no puede negarse, es admirable. ¡Pero figuraos el daño que habrá hecho en el mundo! Leyéndola, más de un adolescente impresionable debe de haber sentido súbitamente nacer en su alma la vocación irresistible de la Medicina.

—¿Por qué cree usted que todos los chicos quieren ser militares?—preguntaba el mariscal de Canrobert a Ludovic Halevy.

—Por espíritu guerrero.

—No, señor.

—¿Por qué, entonces?

—Por hacer conquistas gracias al prestigio de la espada.

Hoy el mayor prestigio es el del escalpelo.

En una novela que tuvo un éxito inmenso hace pocos años, y que se titula *L'amant et le médecin*,

su autor, G. de la Rochefoucauld, parece preguntarse si es cierto que los médicos son realmente los que han heredado el antiguo poder moral de los directores espirituales. Y su personaje más importante, Juan Merrieu, contesta a cada momento:

—Sí, sí, sí...

Para él, en efecto, los buenos doctores son los tiranos de la mujer moderna, o, mejor dicho, sus dueños, puesto que se apoderan de ella sin violencia y poseen sus secretos, su confianza, su respeto, su admiración.

—Hoy—dice ese mismo personaje—ya nadie piensa en salvar su alma; lo que todos queremos es salvar el cuerpo.

Y una dama que le oye, se confiesa a él en estos términos:

—El único sér a quien no le mentimos es al médico. Sería vano empeño tratar de engañarlo, a él que sabe cómo funcionan nuestros órganos y que conoce nuestros nervios. Su mirada nos penetra sin piedad. Hasta lo que, por falta de palabras, no podemos decirle, él lo sabe. Antes que nosotras mismas, él ve nuestras futuras crisis. Nuestra ventura, nuestra tranquilidad, nuestra belleza: todo está en sus manos. Por eso, ante su voluntad, la nuestra se funde, y aun las que más imperiosas somos para con los demás, nos humillamos ante él.

Pero esto no es todo. Según la Rochefoucauld (que resulta menos escéptico que su glorioso

abuelo), en todas las esferas sociales la omnipotencia del «buen doctor» aparece visible, palpable, demostrable. En el campo europeo en general, y sobre todo en el campo francés, en las aldeas donde ya el cura no conserva gran prestigio, donde las ceremonias religiosas son puras fórmulas tradicionales, el médico es el único personaje que tiene influencia espiritual.

El conflicto psicológico de *L'amant et le mèdecin*, presenta un ejemplo típico del poder del buen doctor. Joven, bello, noble, rico, Juan Merrien sabe que su mujer lo adora. Su confianza en ella es completa. Su imperio también lo es. A cada momento ella exclama:

—Tu voluntad es mi voluntad.

Pero la pobre no tiene la culpa de enfermarse y de tener en su médico una fe ciega.

—Te prohibo que lo recibas—la dice Juan.

—Está bien—contéstale Clara.

Sólo que no puede cumplir su promesa. Ella, la suave, la tímida, la dulce enamorada, la que jamás se hubiera creído capaz de rebelarse contra el dominio del esposo; ella, la siempre sumisa, siéntese de pronto llena de energía y sigue recibiendo al médico. Dos o tres veces, exasperado por los celos, Juan penetra de improviso en la estancia en que su mujer y el doctor están juntos. En vez de sorprender un idilio, contempla una curación. Poco importa. Sus celos persisten.

—Ese hombre—dice—tiene más poder que yo.

Agreguemos a esta leyenda, más o menos fan-

tástica o más o menos verídica, la otra leyenda de los millones ganados por los Pean, por los Doyen, por los Albarrán, por los Galesowsky, y comprenderemos sin pena que todos los jóvenes bachilleres sueñen en ser médicos.

—¡Dios sabe!—se dicen—. Tal vez nosotros también llegaremos a ser semidioses. Nadie puede adivinar de antemano.

Y durante los seis años de la carrera, viven en una embriaguez maravillosa de mirajes futuros.

* * *

El despertar de esa embriaguez, según los estudios de René Bures, del doctor Lafontaine y del profesor Bolliet, es por lo general muy triste. Por uno que triunfa, hay centenares que llevan una existencia de miseria y de lucha. Teniendo necesidad de aparentar, de vivir bien, de demostrar, ya que no lujo verdadero, por lo menos un *semblant* de lujo, no ganan, en realidad, más que cualquier obrero de los que viven con modestia holgada.

—Si viera usted las casas de mis colegas—decíame el médico americano de quien antes he hablado—, tendría usted oportunidad de reír y llorar al mismo tiempo, pues nada es tan grotesco y tan triste como el deseo forzoso de aparentar. De todo el departamento que ocupan en un primer piso, lo único bien amueblado es el salón de espera y el gabinete de consulta. Las butacas que ven los

clientes, son suntuosas. En las vitrinas lucen sus magníficas encuadernaciones los más sabios libros. La mesa del centro es de mármol. El escritorio tiene incrustaciones. En la chimenea, un busto de bronce sonríe. Un armario de nogal tallado deja ver los lucientes instrumentos de cirujía. La alfombra, en fin, es mullida. Pero entre usted al cuarto de dormir, y no encontrará sino una cama de hierro... Entre usted en el comedor, y apenas hallará una mesa de pino y un par de sillas... ¡Ah! ¿Qué quiere usted que hagamos con esos tres, cuatro, cinco o seis mil francos anuales que logramos ganar? Seis mil francos son cien duros al mes, y eso basta para un matrimonio en donde la mujer hace la cocina, en donde no se pagan sino cuatrocientos francos de alquiler, en donde no hay que cubrir una patente de cuatrocientos francos... Pero nosotros, que tenemos necesidad de una casa elegante; nosotros, que tenemos necesidad de alguien que abra la puerta; nosotros, que tenemos necesidad de vestir bien, nos morimos de hambre con esa suma. Y no hay medio de economizar en la parte decorativa...

Debemos aparentar vivir como ricos, para ganar como pobres...

IV

El culto de la personalidad.

Desde que Jules Huret hizo, allá en los tiempos heroicos del Simbolismo, su célebre *Enquête sur l'evolution litteraire*, no transcurre nunca un lustro sin que algún *reporter* renueve la tentativa. Pero, a decir verdad, nunca más las respuestas de nuestros ilustres contemporáneos han despertado el interés de aquellas conversaciones que estuvieron a punto de provocar un duelo entre Leconte de Lisle y Anatole France. «Ahora—suele decir la gente literata—ya eso de las escuelas no nos apasiona ni poco ni mucho. La época de los movimientos colectivos, que son los que dan interés a esta clase de trabajos, debe haber pasado. Las escuelas que hoy existen son juegos de niños. El naturismo, el futurismo, el integrismo, el ideísmo, ¿qué es todo si se compara con lo que fueron los grupos literarios del siglo XIX? Nuestra época no es, en materias artísticas, propicia a los grupos ni a las manifestaciones de principios gene-

rales. «Cada uno por sí y Dios por todos»—parecen decir los que escriben.

Así, no debe extrañarnos que la encuesta publicada por Amédee Boyer en el *Echo de París*, con el título de *La litterature et les arts contemporains*, no desencadene la menor tempestad. Los interrogados han dicho lo que les parece más interesante sobre el movimiento contemporáneo, y han expuesto sus teorías personales. Pero una vez la encuesta reunida en volumen, nadie se ha dignado protestar contra los ataques, nadie ha escrito cartas como aquellas que forman el «apéndice» ruidoso de la *Enquête* de Huret, nadie ha acudido a violencias pintorescas. Los mismos jefes de escuelas parecen hoy desconocer las vehemencias de un Moréas, de un Morice, de un Regnier. Nada de extraño tiene, pues, que las conclusiones del nuevo *reporter* sean pesimistas. «En otro tiempo—dice en el prefacio del libro en que ha reunido sus *interviews*—el artista cultivaba una fe y era, a su manera, un sacerdote, un místico, un fanático. Hoy el artista, que ningún ideal exalta, y que sólo se siente aguijoneado por las circunstancias de la lucha por la vida, no piensa sino en los éxitos inmediatos.» ¿Es esto verdad?... Yo creo que el mismo libro de Amedée Boyer con sus numerosas conversaciones, nos prueba que si la literatura en sí misma no está en decadencia, puesto que produce obras admirables en abundancia, en cambio el espíritu literario, el sentimiento ardiente del deber artístico, lo que podría llamarse la reli-

giosidad corporativa del arte, pasa por una crisis muy visible. La falta de grandes agrupaciones y de grandes pontífices hace que los productores se dispersen y se aislen. Nadie se siente hoy bastante humilde para proclamarse discípulo de alguien. Un individualismo susceptible y vanidoso obliga a cada uno a creerse el centro del Universo. La poesía tiene tantas tendencias como poetas hay. En la novela, cada uno busca un derrotero nuevo para no parecerse al vecino, sobre todo para no ser comparado con los maestros muertos. La crítica misma, que por esencia es generalizadora, se particulariza olvidando su deber apostólico y ajustándose al capricho de sus cultivadores.

Esto, todos lo reconocen, todos lo confiesan. Pero no todos lo confiesan con la misma tristeza, y hasta hay algunos que no lo reconocen sino para regocijarse de ello. Así, por ejemplo, Anatole France declara a Amedée Boyer que, lejos de considerar la dispersión actual de los espíritus cual un mal, hay que celebrarlo como una bendición de los dioses.

—Las escuelas — dice — no fueron nunca sino reuniones arbitrarias de personas que se figuraban estar de acuerdo entre sí, pero que, en el fondo, se equivocaban sobre sus propios sentimientos. Entre los románticos, pongo por caso, Lamartine fué un clásico puro, continuador de Juan Bautista Rousseau, mientras Musset fué un sentimental, pariente de Bernardino de Saint Pierre. En nuestra época, complicada, en que el estudio

de los procedimientos no tiene importancia, es necesario tener en cuenta la manera de ver y de sentir propia de cada temperamento. Por otra parte, nunca hemos visto obras de gran valor salir de un mismo medio. Por eso yo dudo en absoluto de la fecundidad de una escuela. En otro tiempo, en la antigüedad, era diferente, pues la unidad de las artes y la unidad de las letras existían. El talento consistía entonces en imitar a los predecesores o a los maestros, y eso duró hasta el siglo XVII. Hoy la vida es personal y la sensibilidad de cada uno es extrema.

Esta es, en el concierto de las voces que proclaman la ruina de toda solidaridad literaria, la nota optimista por excelencia. Con su carácter independiente y con sus ideas individualistas, el ilustre Anatole France no podía menos de defender la gran dispersión de los espíritus. Sintiéndose incapaz de inclinarse ante la disciplina de una escuela o de someterse a los cánones de un grupo, cree que toda tiranía, por ligera que sea, tiene que ser dañosa para los productores. Y sería en vano hacerle ver el florecimiento maravilloso de las cuatro escuelas que en Francia llenaron el siglo XIX. Del romanticismo ya hemos visto lo que piensa. Las diferencias entre los caracteres de la obra de Lamartine y de Hugo, de Musset y de Vigny, le sirven para demostrar que los románticos, aun formando un grupo, no formaron nunca una escuela. En cuanto a los parnasianos — sus hermanos los parnasianos—es probable que, examinán-

dolos uno por uno, los hallaría tan heterogéneos entre sí como a los románticos. ¿Qué hay de común, efectivamenle, entre un León Dieux, todo sensibilidad, y un José María de Heredia, frío cual el mármol? La técnica misma es variable y diversa en los miembros de la escuela fundada por Catule Mendés. La factura de Leconte de Lisle, helénica y olímpica, contrasta con la factura de Coppée, desordenada y faubouriana. Pero eso mismo no es nada si se compara con el desbarajuste del naturalismo considerado como escuela. En efecto: entre los grandes naturalistas, no existe un solo punto de contacto. Si son hermanos, son hermanos enemigos. Uno, Zola, es un cantor épico, que mueve enormes masas humanas y que, al pasar, destruye las flores del camino. Otro, Flaubert, es un pintor exacto y lírico, un enamorado de la forma, un fanático de las bellezas legendarias. Otro, Goncourt, es un orfebre, un encajero, un buscador de reliquias, un conservador de bustos cincelados, un enemigo de las multitudes. Otro, Daudet, es un contador de cuentos a la manera antigua, un Perrault para niños grandes... Y entre todos ellos, ni un procedimiento ni un vocabulario, ni siquiera un gusto común. Cada uno es personal. De los simbolistas, Anatole France no podría hablar sin hacernos notar lo opuesto que fué al genio espontáneo y ardiente de Verlaine, al genio artificial y escrupuloso de Mallarmé. Después de lo cual nos diría de nuevo:

—No hay escuelas, no ha habido nunca escue-

las desde el siglo XVII. Las escuelas verdaderas fueron las generaciones deioméridas que, trabajando en un mismo asunto, llegaron a formar una sola obra entre todos, como pasó con la *Iliada* y con la *Odisea*.

Pero claro que no todos nuestros contemporáneos tienen, en este punto, un criterio, no diré tan estrecho, pero sí tan estricto como Anatole France. Los literatos, en general, aceptan que el romanticismo y el naturalismo fueron escuelas, grandes escuelas, fecundas escuelas, puesto que estaban sometidas a una disciplina y obedecían a un canon. En cuanto a las diferencias y a los contrastes que todo el mundo puede notar entre los miembros de cada uno de aquellos vastos grupos, eran consecuencias naturales de los temperamentos. «El arte—dice Zola—es la Naturaleza vista a través de un temperamento.» De las escuelas podría, tal vez, decirse que son la realización de un ideal común de belleza, llevado a cabo conforme a los diversos temperamentos de sus miembros.

Ahora bien: ese ideal común que hoy no existe, es el que lloran los partidarios de la solidaridad literaria. Sólo que estos partidarios no son muy numerosos, por lo menos entre los artistas consultados por Amedée Boyer.

—Que hayan desaparecido las escuelas— parecen casi todos ellos decir—está muy bien y no nos importa.

Lo único de que se quejan todos es de falta de ardor, de falta de entusiasmo y de falta de desin-

terés. La vanidosa precipitación, el vanidoso deseo de arribar pronto a la notoriedad, el vanidoso esfuerzo por ganar dinero, mucho dinero: he ahí los escollos de la hora presente. Para un hombre como Elemire Bourges, que trabaja en silencio sin buscar ni la fortuna ni la fama, hay cientos de muchachos que, apenas salidos de la adolescencia, ya se creen apóstoles y maestros y piensan en ganar millones.

Contra este espíritu, todos los hombres de buena fe protestan.

—Es imposible — dice Alfred Capus en su conversación con Amedée Boyer—, es imposible «hacer arte» sin idealismo. Además, el arte exige una gran paciencia, y los jóvenes de hoy no se salvan del contagio del mal de la época, que es la fiebre de gozar de la vida lo más pronto posible. Todos tienen la impaciencia de terminar en seguida sus labores para cobrar lo que en fama y en dinero han de producirles. Los artistas no piensan sino en el éxito inmediato. Y si este mal no se cura, veremos el fin del arte y asistiremos al advenimiento de la era de la industrialización de la literatura y del arte. En mi tiempo juvenil, hace veinte años, el desdén altivo del dinero existía aún. La pobreza era entonces una virtud en nuestro gremio. La bohemia era digna, y en su actitud había algo de orgullosa fanfarronería, algo de *pose* antiburguesa, que significaba desprecio por los intereses materiales inmediatos y por los prejuicios grotescos. Ahora pasa lo contrario. El ar-

tista tiene que parecer rico para sentirse estimado. Es triste la situación del siglo xx, y, ciertamente, hay que romper la barrera del oro para no ser vencidos por el oro.

Esta queja es tan frecuente en París y fuera de París, que seguramente corresponde a un mal universal. Pero estudiando el problema, yo he llegado más de una vez a preguntarme si en el fondo del metalismo, o de la metalización, de las clases artísticas contemporáneas, no hay una gran parte de *pose* que corresponde, como reacción, a la *pose* de nuestros padres y de nuestros abuelos los buenos amigos de Murger. Sabido es, en efecto, que todo movimiento exagerado provoca un movimiento reflejo en sentido contrario. El equilibrio moral del mundo lo exige, sin duda, así. Y como fué antaño una moda, tan irritante cual todas las modas, el proclamar a cada minuto, en cada circunstancia, a propósito de cada acto de la vida, el más profundo desprecio por lo que era interés, oro, riqueza y lujo, hogaño los sucesores de la última generación del siglo xix reaccionan contra aquella falsa actitud adoptando otra actitud no menos falsa, que es la de poner el interés por encima de todo. Yo, por lo menos, sé de muchos artistas jóvenes que en el café, en las redacciones, en los talleres y en los teatros, no hablan sino de lo que ganan, de lo que gastan; de lo que necesitan, y que, en realidad, son los seres más idealistas y más desinteresados que existen. Uno de ellos me decía:

—¡Qué quiere usted!... Es la moda... Para que la burguesía crea que nuestras obras tienen mérito hay que asegurarla que producen mucho dinero. Un pintor que no vende cuadros en veinte mil francos, un escultor que no tiene millones, un dramaturgo que no cobra trimestres pingües, no merece admiración ninguna. La gente admira la obra contemplando la fachada del palacio en que el autor vive. Es un *snobismo* que nos obliga a adoptar la *pose* comercial. Al fin y al cabo, el desinterés de los románticos también era *pose*.

Es cierto, *pose* tras *pose* ... Pero el método nuevo, o la nueva *pose*, es más fatal que la anterior, por lo menos para el prestigio del arte, que, convertido en un comercio, se envilece y envilece los poetas *(n'est-ce pas*, Rubén Darío?)...

Además, hay en nuestra época un orgullo de clases que a muchos les parece poco propicio para la sana labor artística. Los premios oficiales, las cátedras, la escuela normal, las academias, las redacciones de los grandes periódicos, las direcciones de los teatros, todo lo que da al literato puestos que exigen una consideración burguesa, lo alejan de la sencillez necesaria a la producción sincera.

—No creo— dice Saint Georges de Bonhelier— que el arte pueda salvarse sino por medio de la sencillez y por la influencia del pueblo.

Y luego agrega:

—Por influencia del pueblo entiendo un retorno

a la simplicidad y a la libertad populares, tal cual existían en la Edad Media.

Para lograr este *retour* hacia lo ingenuo, el poeta de *La tragedie royale* sueña en magníficas fiestas de belleza, en soberbios cortejos artísticos en los cuales el pueblo y los artistas fraternizarán ardientemente. El gran Rodín le aparece transfigurado, trabajando en momentos que los obreros le inspıran. El compositor de *Louisc*, Gustave Charpentier, al frente de su conservatorio popular, transforma la ópera, la ópera cómic , todas las óperas del mundo, en santuarios de melodías espontáneas. Los poetas entonces recobrarán la sencillez del alma antigua para cantar las fiestas del trabajo moderno... Y todo eso, naturalmente, parece al ilustre fundador del naturalismo como el más bello de los sueños... Desgraciadamente, no es sino un sueño...

Nuestra época no puede volverse atrás. La simplicidad del espíritu es un don que no pertenece a los contemporáneos de Maurice Barrés y de Gabriele d'Annunzio. El cerebro actual es de un refinamiento tal, que los moralistas se sienten inquietos al estudiarlo.

—Los jóvenes—dice Brieux — son demasiado razonadores, demasiado inteligentes, demasiado instruídos, demasiado hijos de Taine. Desde que encuentran otra idea nueva, la tuercen, la retuercen, la exprimen y la atormentan, hasta el punto de que, al ponerse a trabajar, lo primero que se les ocurre son las mil objeciones del análisis.

Esta es una grande, una terrible verdad. Afinándose, el intelecto ha llegado a convertirse en una máquina para fabricar quintaesencias. Nada es hoy espontáneo. La misma novela populachera, que ayer era un relato absurdo y emocionante, es hoy un análisis complicadísimo de casos extraordinarios. Leed los libros de Conan-Doyle, de León Sazie, de Maurice Leblanc, y lo veréis. En cuanto al teatro, parece increíble que el público burgués pueda asistir con interés a los espectáculos que ahora se le dan en cuatro actos, y durante los cuales todo da vueltas alrededor de un escrúpulo sutilísimo, de un caso de conciencia muy tenue o de un conflicto de moral casuística de la más impalpable delicadeza. ¡Ah! ¿Dónde están las buenas, las ardientes, las terribles piezas del siglo pasado? El mismo Alejandro Dumas (hijo), que tan cortador de cabellos en cuatro parecía a nuestros padres, sería hoy un primitivo que ni siquiera comprendería, si resucitara, los tormentos cerebrales de sus sucesores.

Ahora bien: ¿cómo regresar desde esta cima hasta la llanura de la sencillez suntuosa en que sueña Bouhelier? A menos de una revolución como la que destruyó el mundo antiguo, no parece probable tal retorno. Y a decir verdad, yo no sé si tan gran salto hacia atrás sería de desearse. Porque nuestra época, con todo y con sus defectos, tiene sus virtudes y sus cualidades. Tiene las cualidades de sus defectos. Es alejandrina y bizantina. Es minuciosa. Es artificiosa. Es compli-

cada. Pero es de una elegancia y de una perfección que sólo Atenas conoció en el pasado. Es verdad que una coquetería común a todos los tiempos impide a nuestros contemporáneos confesarlo cuando contestan a un repórter. Sólo que, en la intimidad, todos murmuran con orgullo:

—No hay duda, este siglo no es vulgar...

No, en efecto, no lo es. Es lo contrario. Es el siglo de todos los refinamientos, de todas las complicaciones, de todas las delicadezas. Es el siglo del individualismo y de las individualidades.

La mayor parte de los literatos interrogados por Amedée Boyer, proclaman sin amargura esta exasperación de la personalidad. «En este momento—dice Henry Houssaye—asistimos al florecimiento de las personalidades aisladas.» Y Paúl Brulat: «Ya no hay escuelas, pero hay más hombres que nunca.» Y Lucien Descaves: «Hoy, cada escritor, cada artista, tiene su ideal, es decir, su sentimiento de la vida y de la verdad, según su propio temperamento.» Y Emile Faguet: «Sintiéndose fuertes en sí mismos, los jóvenes desdeñan la fuerza que nace de la unión.» Y León Hennique: «Los talentos son muy diversos y muy personales.» Y Maurice Donnay: «Yo no me quejo de lo que pasa, pues soy partidario del individualismo y creo que las escuelas no prueban sino el genio de sus fundadores.» Y René Doumic: «No hay grupos, porque no hay tendencias generales.» Y Jules Lemaitre: «Las grandes corrientes no existen ahora...» Estos testimonios bastan. Nues-

tro siglo, orgulloso de su individualismo literario, puede muy bien esperar, si no un conjunto de obras homogéneas, sí un bello florecimiento de producciones personales. Es quizá el siglo que mayor número de ingenios ha visto reunidos. Es, en fin, el siglo que hace exclamar a Edmond Haroucourt: «Jamás época fué más interesante, a no ser la de Pericles y la de Leonardo; ninguna generación humana, a no ser esas dos, vió más maravillosos espectáculos.» Y ahora nos toca preguntarnos con sinceridad si las acusaciones de Bouhelier, de Capus, de otros cuantos que hablan de decadencia, no son tan injustas como las acusaciones que en todas las épocas han sido lanzadas por los hombres contra el siglo en el cual viven y del cual, quieran o no, forman parte.

V

El culto de la toga.

Los señores abogados, representantes de la justicia en la tierra, comienzan a ser injustos para con sus compañeras las señoras abogadas. «Un sentimiento de irritación los anima—dice un escritor—cuando hablan de la ola invasora del feminismo jurídico.» Y no es, supongo yo, porque vestidas gentilmente con sus togas negras, y tocadas de un modo exquisito con el birrete molieresco, las *dames du Palais* tengan más éxitos plásticos o galantes que los *messieurs* del mismo *Palais*. No... En el alma austera de los hijos de San Nicolás no caben los celos frívolos. Son de otra clase: son celos jurídicos, son celos forenses, son celos que Justiniano comprendería y que Merlín aprobaría, los que amargan sus corazones y agrían sus caracteres. Y son celos muy profundos y muy vagos.

A decir verdad, hasta ahora ningún movimiento corporativo ha puesto en evidencia el estado de alma de los miembros del Orden de los Abogados

y Procuradores. Pero hay, según parece, mil indicios de su existencia. Aprovechando las más insignificantes circunstancias, los *cher maîtres* hacen gala de su fina ironía para hablar de sus colegas con faldas. En cuanto alguien dice *abogada*, el Palacio entero sonríe. Los jueces mismos sonríen. ¡Parece tan chocante esa palabra a los guardianes de las sagradas tradiciones del foro parisino!

—Hasta hace poco tiempo—decíame ayer un anciano jurisconsulto de los que no se quitan la negra bata y el negro bonete ni para almorzar en la *buvette* del Palacio de Justicia—, hasta hace poco, nuestra Orden era una verdadera Orden monástica. Paseándonos por estas venerables galerías, construídas en tiempo del rey San Luis, nos sentíamos al abrigo de todas las influencias del mundo. Vivíamos, por lo menos profesionalmente, como enclaustrados. Nuestro mismo traje severo es, más que un uniforme, un hábito. Pero desde que las mujeres han invadido nuestra profesión, todo se ha echado a perder. ¡Ah, si el majestuoso D'Aguessau resucitara, de fijo volveríase a morir de pena viendo este su santuario convertido en lugar de frivolidades! Porque la mujer, aunque no quiera, lleva consigo la frivolidad. Yo las veo, cuando comienzan su carrera, hacer mil esfuerzos por parecer austeras. ¡Ah, la austeridad no es de su reino! Empolvadas, perfumadas, risueñas, se recogen la toga como las actrices se recogen la falda. Y luego, eso de *abogada* es ridículo, muy ridículo...

En lo de que *abogada* es ridículo, todos o casi todos están de acuerdo. Yo, sin embargo, no veo por qué. ¿No le decimos a la Virgen en la Salve o en el Ave María, *abogada nuestra*? Pues entonces, ¿por qué no hemos de llamar a una damisela que ejerce la profesión de defender causas buenas o malas, la señorita abogada?

* * *

Ampliando la pregunta y llegando hasta el fondo del problema, ¿por qué no han de existir, al lado de los abogados, las abogadas? Se ha dicho de las médicas o doctoras, que son indispensables para ciertos casos en que la mano de la mujer, más suave que la del hombre, más maternal, más acariciadora, es por sí misma un bálsamo. De las abogadas podría decirse lo mismo. En el universo doloroso del Palacio de Justicia, donde se representa el último acto de todos los dramas, en donde las más formidables tragedias alternan con las más ligeras farsas, donde hay fatalidad y predestinación, donde todos los misterios se confunden en un caos de angustia, donde junto al asesino que ruge vemos a la novia abandonada que llora, donde el supremo vicio codea a la suprema virtud, donde las máscaras más impasibles se crispan, donde los corazones más leales tiemblan, donde toda la humanidad expone sus llagas, en fin, una mano femenina no está nunca de más. ¡Cuántas veces la acusada, ruborizándose ante

los interrogatorios bruscos de un abogado, calla por pudor los detalles que mejor servirían a su causa! ¡Cuántas veces un alma sensible se desespera de no poder hallar en el hombre que la defiende la comprensión que sólo existe entre seres del mismo sexo! Los gritos de Linda Murry diciendo en su calabozo de Turín: «¡Sólo una madre puede comprenderme!», son los gritos de toda una clase de infelices. La mano de la mujer es indispensable en los lugares donde hay lágrimas que enjugar, heridas que vendar, dolores que calmar. Y si os parece mal que sólo hable desde un punto de vista, me permitiré agregar, entrando en lo positivo, que la justicia misma, si no se equivocan los filósofos feministas, debiera tener un interés grandísimo en asegurarse la colaboración femenina. La abogada, más sutil que el abogado, será, un día u otro, el mejor juez instructor...

Pero claro que si mi amigo el anciano jurisconsulto parisiense me oyera, sería capaz de no volver a estrecharme la mano. ¡La mujer magistrada! Eso sí que le parecería a él un signo abracadabrante de la próxima ruina de su Orden.

* * *

¡La Orden de San Nicolás! En la mente de los abogados de vieja cepa, no existe, ni existió nunca, cofradía, ni comunidad, ni corporación, ni academia, ni cuerpo ninguno constituído, que merezca la misma veneración. Según leemos en

un libro reciente, hay quien hace remontar el origen de la abogacía «hasta el Verbo Divino, defendiendo ante Dios la posteridad de Adán.» Sin ir tan lejos, los jurisconsultos parisienses en general se enorgullecen de la antigüedad de sus prerrogativas y de lo remoto de sus prestigios como de un título de gloria.

—En la época de barbarie—me dice un amigo—, allá cuando los señores feudales eran dueños de vidas y haciendas, nosotros, los miembros de la Orden de San Nicolás, éramos los únicos representantes de la justicia humana. Nuestra fuerza rompía las espadas de los tiranos. Nuestro poder salvaba a los desgraciados del poder de los barones de presa. Implacables e intangibles, no temíamos ni la cólera de los reyes. Eramos los caballeros andantes de la equidad. Pero eso no se lograba sino a causa de nuestra austera existencia, de nuestra pompa grave. Ahora bien: figúrese usted que entre aquellos terribles justicieros hubieran existido, como existen hoy, frívolas mujeres... ¿Cree usted que el feudalismo nos hubiera respetado?...

Difícil es responder a tal pregunta. Pero como por fortuna en nuestro siglo ya los señores de horca y cuchillo no existen, la pompa y la austeridad anteriores no son necesarias para la interpretación de las leyes. En cambio, la influencia femenina sí es necesaria, en esto, como en todo. Porque, para ser justos, los señores abogados que no quieren que la mujer pueda intervenir como

defensora, debieran también decir que no pueda ser acusada.

* * *

Por otra parte, no es en esta época, en que ya la abogada, lo mismo que la doctora, ha sido aceptada moralmente por el mundo entero, cuando debe discutirse el principio de su existencia. Ante las realidades hay que inclinarse. Lo único que hoy se puede discutir son las condiciones de vida a que una abogada debe someterse y la mayor o menor conveniencia, para la mujer en general, de considerar la abogacía como una carrera abordable. Pero este es un estudio que no puede llevarse a cabo sino desde un punto de vista puramente femenino.

—¿Os sentís felices en el Palacio de Justicia? ¿Aconsejáis a vuestras hermanas que imiten vuestra conducta? ¿Creéis que no es incompatible tan austera profesión con las delicadezas y las miserias de vuestro sexo?

Tales son las preguntas de la encuesta que, más o menos tarde, nos demostrará si el experimento social realizado por las damas, muy dignas de respetuosa simpatía, que hoy forman parte de la Orden de San Nicolás, es decisivo. Hasta ahora no conozco sino una novela de madame Colette Iver que nos presente un cuadro de abogacía femenina. Y, a decir verdad, ese cuadro, lejos de inclinarnos a conclusiones amargas, nos sugiere

esperanzas llenas de optimismo. Las abogadas de la ilustre noveladora, en efecto, son, en general, felices. Aman su profesión con un entusiasmo sincero y creen que pueden llevar a cabo, al lado de sus compañeros los hombres, una labor útil a la humanidad y a la justicia. Sólo un escollo hay en la carrera: el escollo sentimental. ¡Ah! ¡No sonríais, vosotras, las vírgenes fuertes! Por fuerte que una mujer sea, nunca está al abrigo de la sublime debilidad del amor.

Así, la linda Henriette Marcadieu, que es la más apasionada jurisconsulta de París y del mundo; que no piensa sino en trabajar; que no sueña sino en triunfar; que no estima sino a los que, como ella, viven glosando las Pandectas, llega, por su mismo ardor profesional, a enamorarse de un colega tan estudioso y tan ambicioso como ella. «Una profesión—exclama—no impide ser mujer.» No, afortunadamente. Pero una mujer y un hombre que ejercen la misma profesión, rara vez encuentran, juntos, la paz amorosa del hogar. Los actores y las actrices lo saben por experiencia desde hace un siglo. Los abogados y las abogadas tienen el ejemplo doloroso de esta pobre Henriette, casada con su compañero André Velines. Brillantes ambos, elocuentes ambos, famosos ambos, llegan, sin darse cuenta de ello, a sentir los horribles celos profesionales. Los éxitos de ella, sobre todo, le son dolorosos a él. Porque él, siempre dominado por el oscuro instinto del macho, que se cree superior a la hembra, se encuentra ridículo

cuando ella, «su ella», su presa, alcanza aplausos merecidos.

Por fortuna, en la novela, la mujer renuncia heroicamente a sus victorias forenses y se consagra a cuidar a sus hijos.

Moral: abogadas, no os caséis con abogados...

* * *

Pero fuera de esto, Mme. Colette Iver no ve—ni yo veo—por qué una señorita activa y estudiosa no ha de ser defensora de las viudas y de las huérfanas, colaboradora de la justicia y protectora de la inocencia, ni más ni menos que un estudioso y activo señorito... La estética misma está lejos de oponerse a ello. Lo que choca en la cirujana, lo que hiere en la mujer política, lo que hace reír en la cochera, lo que angustia en la operaria de fábrica, no existe en la abogada. Lo que su profesión tiene de generosa, por el contrario, hace a la abogada parecerse a la hermana de la caridad; lo que tiene de elocuente la asemeja a las poetisas; lo que tiene de teatral la acerca a la actriz. ¿Hay nada más femenino entre las mil ocupaciones de la energía y del genio humanos? No, en verdad. Y esto, poco a poco, los abogados, hoy sumamente celosos, lo comprenderán fraternalmente.

VI

El culto del hombre maduro.

¡Cuarentones, mis mayores en edad, vosotros que, contemplando en el espejo vuestras sienes floridas de canas, comenzábais a llorar vuestra juventud y os decíais que la estación de los amores había pasado; cuarentones sentimentales, cuarentones melancólicos, recobrad vuestros ánimos!... Las cabelleras que encanecen están de moda, y si Don Juan Tenorio resucitara mañana, tendría necesidad, para no exponerse a ser rechazado por cualquiera Elvira del alma suya, a renunciar a su aspecto demasiado mozo y a fingir una madurez austera. Nada de mancebos barbilindos, en efecto. Nada de fatales adolescentes con ojos byronianos y labios femeniles. Nada de frescos efebos de bucles a la Antinoo. Los veinte años de Faublas y los treinta de Casanova son tan ridículos como los diez y ocho de Romeo. Las damas y las damiselas de nuestra época no consienten en amar sino a aquellos que, ya llenos de experiencia, han pasado el istmo de los cuarenta con sus

cuarenta mil desilusiones. En la comedia de Romain Coolus estrenada anoche en el teatro de la Renaissance, la exquisita Suzette Sormain, que es el diablo con ojos aterciopelados y faldas frufrutantes, dice a su amigo el doctor Darcier:

—¿Pero de dónde sales tú para no saber que las mujeres, lejos de detestar las cabelleras emblanquecidas, se mueren por ellas?...

Y esta dama no es una aislada, ni menos aún una rara. Es la mujer actual que ama, la mujer moderna que se deja amar, la mujer legión, en fin. Su alma no tiene más singularidades que las de las demás hembras instintivas, para las cuales el capricho es ley, el deseo es norma. Su marido, aun siendo joven y hermoso y ardiente, le parece menos digno de ser amado que el profesor Darcier, cuarentón y austero.

—¿Por qué?—le pregunta él.

Y ella responde:

—No sé por qué... Porque sí...

* * *

Es la razón de todas las amorosas. Lo ama porque lo ama. Sólo que si lo ama a pesar de sus canas, es que una concepción erótica existe en nuestras días que no había existido nunca antes. El personaje de Molière que hace reír a Agnés porque no tiene diez y ocho años cual Horace, es hoy el héroe que ocupa el cerebro femenino. En los salones no hay mozalbete que se vea tan rodeado

de damas halagadoras como un grave caballero de aspecto maduro. Estamos en la época de las canas triunfantes. El mismo *Fígaro*, en editorial reciente, decía:

«Les faits divers, le théâtre, le roman contemporains nous en fournissent chaque jour et depuis longtemps déjà les preuves certaines. La défiance des jeunes filles et des femme à l'égard des tout jeunes gens est un sentiment très moderne et dont on aurait peine à trouver trace dans le théâtre classique. Il en va de même de l'amour inspiré par des hommes faits. Ce n'est pas que «nous ayons changé tout cela», selon la réplique molièresque. Mais tout cela a changé. Il s'est produit à notre insu, depuis le dix-septième siècle, une évolution psychologique et nous ne serions pas surpris qu'elle ne fût pas que la conséquence et le reflet d'une évolution sociale.»

Y si esto os parece absurdo, interrogad a los psicólogos para ver que, muy al contrario, dadas las circunstancias actuales de la existencia social, el verdadero amante ideal es el que tiene ya sus ocho lustros cumplidos. ¿Por qué?... Por mil razones que los sabios saben explicar y que yo no conozco sino confusamente. «Porque—dice Coolus—las exigencias de la lucha por la vida retrasan en el hombre contemporáneo la aparición de la crisis pasional.»

Por eso, en efecto. Pero también por otros motivos más sutiles y menos prácticos. También porque el hombre, que con los años pierde algo de su

petulancia y algo de su vanidad, llega a la puerta de la que ha de ser su última víctima o su último verdugo con mayor abandono y mayor espíritu de sacrificio. También porque los ojos que han llorado saben mejor que los ojos frescos cuáles son las miradas que llegan al fondo del alma. También porque las manos maduras conocen mejor el secreto de las caricias enternecedoras y cautivantes.

* * *

En cierto libro de Paúl Bourget hay un oficial que a los veinticinco años, sintiéndose fuerte, bello, capaz de todas las pasiones, maldice su lindo rostro por las fáciles conquistas que le proporciona, y exclama:

—Todo lo que le debo a mi belleza viril, es haber conquistado unas cuantas horizontales.

Hoy es posible que aquel militar no pudiera ni aun decir otro tanto. Las horizontales mismas, en efecto, buscan más a menudo el amor de los caballeros que tienen edad de coroneles, que el amor de los tenientes. Los periódicos del bulevar citan sin extrañeza ninguna las parejas amorosas en las cuales la mujer podría ser la hija de su amante. Los artistas sobre todo, los pintores famosos, los literatos notorios, los dramaturgos aplaudidos, son, al acercarse a los cuarenta y cinco, los niños mimados del amor.

—¿Ha visto usted a X... cómo no abandona

nunca a la linda Liana?... Diríase que sus cabellos canos son la nieve de un volcán.

—¡Eh! ¿Y qué me dice usted del ilustre académico H... que ha conquistado a la rubia Violeta como un estudiante?...

El vulgo escéptico, como es natural, encuentra las razones de estos triunfos en motivos de ambición o de interés. «Si no fuera académico—murmuran los que conocen la aventura de H...—no habría alcanzado tal victoria galante.» Y los que comentan el idilio de X... dicen: «¡Es tan rico!» Pero, en realidad, no es ni la fortuna ni la fama las que han hecho a estos hombres felices. Son las gracias de su edad, las seducciones de sus madureces ilustres, las delicadezas pasionales de sus ojos llenos de experiencia. Para comprenderlo, no hay más que notar, como lo notan todos los que no están distraídos, que frente a ellos, disputándoles sus divinas presas, otros parisienses ricos, célebres y sin canas se yerguen y no logran vencerlos.

* * *

El teatro, que es el espejo de la vida en sus infinitas metamorfosis, nos hace ver ahora cuán grande es el prestigio galante del cuarentón. En la comedia de Romain Coolus antes citada, el doctor Darcier, miembro de la Academia de Medicina y profesor de la Facultad, vence no sólo al marido de Suzette, sino también al vibrante y

juvenil capitán François. Pero no es *Une femme passa* la pieza que con mayor relieve presenta la nueva manera de sentir, sino el drama admirable de Henry Battaille que acaba de estrenarse en el Gimnasio y que se titula *La vierge folle*. Un abogado famoso, respetado y respetable, Marcelo Armaury, vive feliz con su mujer, la bella y buena Fanny. Todo en la existencia parisiense les sonríe. Ella es una de las más agradables parisienses. Él es uno de los maestros del foro. Ella es como una sonrisa perfumada. Él es la elocuencia hecha carne. Y así van, unidos, por el camino de la vida, envidiados y no envidiados, llenos de confianza el uno en el otro, segura ella de la austeridad de él y él seguro del amor de ella; así van, felices, muy felices, cuando, de repente, la noble familia de los Charnancé tiene necesidad de un defensor para un proceso. La casualidad o la fatalidad hacen que este defensor sea Marcelo. En el acto las dos familias comienzan a intimidar. El marqués de Charnancé admira el talento del abogado; la marquesa se entusiasma ante la gracia y la elegancia de Fanny. En cuanto a *mademoiselle*, la linda y soñadora Diana, la heredera a cuyos pies todos los mozalbetes del *faubourg* Saint-Germain querrían depositar sus coronas, también se siente dominada por el abogado. Su modo de hablar la cautiva. Sus ojos ardientes y tristes la conmueven. Sólo que al principio la pobrecita no se da cuenta de lo que significa esa emoción. ¿Cómo, en efecto, va ella a creerse en-

amorada de un hombre que casi tiene la edad de su noble padre? Y, sin embargo, lo está. Lo está sin saberlo, sin darse cuenta de que puede estarlo. Lo está tan hondamente, que cuando una noche él le dice «te amo», ella se entrega sin reflexión, sin miedo, sin cálculo, no obedeciendo sino a una fuerza misteriosa e incontrastable que la tiraniza. La comedia principia cuando ya el idilio secreto ha sido descubierto. El marqués, loco de dolor y de vergüenza, habla de matar y de matarse. Como un padre noble de Tirso, cree que un beso no puede lavarse sino con sangre. Mas en ese momento preséntase el director espiritual de la familia, jesuíta romano de los más distinguidos, y exclama con una mansa energía:

—Nada de escándalos.... Lo que más ofende a Nuestro Señor es el escándalo... Nada que pueda hacer reír a la plebe... Silencio y olvido... El castigo, puesto que un castigo es necesario, ha de ser secreto... Vamos a encerrar a Diana en un convento. Allí olvidará... Mucha discreción, sobre todo...

En apariencia, la niña culpable acepta la idea del encierro. Su madre prepara su ajuar de mística desposada. Las monjas la esperan para salvarla del demonio de la carne. El padre Roux se frota las aristocráticas manos de sólo pensar en su triunfo. Mas he aquí que el día mismo en que debía llevarse a cabo la claustración, Diana desaparece. La familia comprende en el acto. Y allá van todos en pos de los fugitivos, que se han re-

fugiado en Londres. Pero van en vano. La loca amorosa declara que no se separará de su amante sino muerta. «Lo adoro», dice. Lo adora, en efecto, a pesar de sus cabellos ya canos; lo adora a pesar de sus cuarenta años pasados; lo adora a pesar de su gravedad madura...

* * *

Un repórter ha preguntado a Henry Bataille si al escoger como héroe galante de su comedia a un cuarentón, había obedecido a algún motivo ideológico.

—No—contestóle el dramaturgo—, no he hecho más que contar una historia de amor, poniendo a los personajes la edad que tienen en la vida real muy a menudo, más a menudo de lo que usted se figura...

Así, pues, este gran analista cree que, si no siempre, por lo menos con frecuencia, el seductor no tiene la edad del baroncito de Faublas, sino la edad de los hombres que son los verdaderos directores de la existencia, de los que han llegado a la madurez, de los que figuran como diputados, como ministros, como jefes de administraciones, como artistas conocidos. La observación, por venir de quien viene, tendría importancia aun siendo singular. Pero la verdad es que, lejos de presentarse sola, aparece cual el definitivo complemento de otras muchas muy análogas.

Nuestra época, no hay medio de dudarlo, perte-

nece a los que han pasado ya de los cuarenta. Para ellos son los triunfos y las sonrisas. Ellos suben hasta los balcones amorosos sin escalas de seda. Ellos mandan y ellos seducen. Ellos son, a la vez, la razón y la fantasía. A ellos han ido siempre los honores y las riquezas, y por encima de los honores, a ellos van ahora las miradas de amor. ¡Oh, cuarentones, mis mayores, con cuánta impaciencia voy a encaminarme hacia vuestra edad!...

VII

El culto de la "interview".

Antiguamente los gramáticos sutiles complacíanse en «criticar a los críticos». Hoy ya no hay críticos. Ni hay crítica tampoco. Pero hay, para quien busca doctos juegos retóricos, algo mejor y más sabroso, que es «interviewar a los interviewadores».

—Usted que se pasa la vida escudriñando cerebros ajenos, usted que es gran interrogador, usted, diablo cojuelo del espíritu, permítame, por todos los santos, que le interrogue y le escudriñe. Quiero preguntarle muchas cosas, y primero, ¿qué piensa usted de su oficio?

La respuesta es general:

—¡Adoro mi oficio!

Razonando sin apasionarse y sin forjarse ilusiones, todos los *reporters* parisienses se sienten felices y orgullosos de ejercer de confesores mundanos. Uno de ellos se ha comparado a sí mismo con Homero, asegurando que «la *Odisea* no es sino una serie de *interviews* en verso». Otro ha dicho:

«Nuestro padre es Froissart.» Los demás, aun sin tan añejas ideas de abolengo, sienten vagamente que hay, en el ejercicio de sus profesiones, algo superior a la tarea diaria del periodista. Oíd a mi amigo Paúl Acker:

—No hay nada tan agradable—díceme—como sorprender al hombre del día en su marco familiar. El interés de los discursos íntimos no reside en las palabras mismas, sino en la manera de pronunciarlas y en el gesto que las acompaña. Este gran hombre es solemne, aquel es alegre, el otro es triste. Uno se coloca ante nosotros cual ante un objetivo fotográfico; el segundo se abandona como un niño; el siguiente tiembla lleno de inquietud. El retrato, tal como se ejecuta y se publica por lo general, es frío, es abstracto y no presenta sino fisonomías muertas: hace pensar en esas imágenes que nos muestran a nuestros antepasados en actitudes nobles y teatrales, dignas de recibir el homenaje respetuoso de varias generaciones. En estos retratos, el artista debe huir de la naturalidad como de una monstruosidad. En las *interviews*, por el contrario, lo primero es pintar con detalles característicos, con repeticiones peculiares, procediendo como los actores que imitan o como los poetas que parodian. Un gesto, cogido al vuelo, da mejor la idea de un alma que las más cuidadosas y prolijas pinceladas. Es preciso, en fin, que el lector, al oír las palabras del interrogado, le vea gesticular, andar, sentarse, sonreír. Y con esto y con mucha buena fe, no hay temor

de que los modelos se quejen de nuestras obrillas efímeras.

—¿Cree usted de veras—pregunto a Acker—que puede uno ser sincero, ser artista, ser verídico, hablar de todo y de todos, copiar las actitudes y reproducir las palabras, no ocultar nada, no embellecer nada y estar seguro de que nuestros *interviewados* no se enfadarán jamás contra nosotros?

—Lo creo—me contesta.

* * *

Esto me hace recordar una anécdota, que no sé si he referido ya a mis buenos lectores. Por encargo de un editor tuve que escribir antaño una serie de *interviews*. Fuí, en eso como en todo, sincero. Dije lo que vi. Pero, apenas había aparecido el volumen, cuando todos mis interrogados me escribieron quejándose de algo. A éste le parecía que mis palabras no reproducían con fidelidad las suyas; al otro se le antojaba que hacía yo mal en describir su despacho; al de más allá chocábale mi modo familiar de pintar su rostro... Y como yo entonces era novel y asustadizo, me fuí derecho a un maestro en el arte reporteril: al *interviewer* de *Le Temps;* le expliqué mi caso, y le pregunté si no le parecía singularísima tanta susceptibilidad en tan ilustres hombres.

—No—respondióme—; no me parece extraña, porque estoy acostumbrado a ser su víctima. He

visitado a casi todos los hombres que tienen alguna fama; sobre cada uno de ellos he escrito un artículo, en general elogioso; todo lo que ellos me han dicho, lo he publicado, dándole una forma agradable... Y todos, sin embargo, todos, desde Daudet hasta Félix Potin, han encontrado algo de qué quejarse, algo que les ha hecho creer que tenían derecho a hacer una reclamación, o, por lo menos, a decirme a mí mismo una broma cualquiera. Y lo más curioso es que los hombres que ven con indiferencia un ataque violento en un artículo crítico sobre uno de sus libros, no pueden tolerar el más inocente de los reparos en una *interview*, porque se figuran que un periodista que va a visitarlos debe admirarles incondicionalmente, y que no puede nunca hacerles una censura en el capítulo consagrado a relatar su visita. Naturalmente, nadie es bastante simple para quejarse de las observaciones literarias; pero muchos se vengan de nosotros asegurando que hemos «comprendido mal y repetido peor» sus frases. Yo conozco perfectamente la estenografía, y en ocasiones me he servido de ella, queriendo evitar la menor reclamación. ¡Ah! Tampoco este medio me ha dado un resultado completo. Las frases contra las cuales más cartas rectificativas he recibido, son, tal vez, aquellas que, contra mi costumbre, he transcripto literalmente. El oficio de *reporter*, cuando quien lo ejerce es un verdadero literato que no quiere contentarse con un relato en estilo de notario, es el más difícil de los oficios.

Uno de los *reporters* de *El Eco de París*, a quien también visité, me refirió una aventura más típica aún.

Un hombre ilustre, Leconte de Lisle, según creo, le había recibido en su cuarto de trabajo, mal vestido, con gafas y gorro de dormir. Al comentar una frase suya cualquiera, el *reporter* decía: «Leconte de Lisle hablaba gravemente, acentuando cada sílaba con un movimiento de cabeza que imprimía a sus gafas una titilación rítmica.»

—Pues, ¿lo creerá usted? —asegurábame mi amigo—. El gran hombre no quiso estrecharme la mano, cuando, tres días más tarde, nos encontramos en una sala de redacción. Estaba furioso, verdaderamente furioso. ¿Y por qué?, dirá usted. ¿Por haber dicho que sus poemas no valían gran cosa? No. Estaba furioso porque, según parece, lo que a mí se me figuró ser «unas gafas», era un «monóculo». ¡Y mi ilustre poeta no podía permitir que se confundiese su elegante lente de cíclope con un modesto par de anteojos!

* * *

Sí, no hay duda; el oficio de *interviewador* resulta difícil y delicado, sutil y espinoso. Para ejercerlo es necesario renunciar a cierta parte de amor propio y armarse de toda la paciencia humana. Además, es indispensable sonreír siempre: sonreír al portero, que nos dice en qué piso vive el hombre a quien buscamos; sonreír al la-

cayo, que nos abre la puerta y que coge de mala gana nuestra tarjeta; sonreír al adusto secretario, que defiende la entrada como un cerbero...

—¡Ah!—me decía anoche Edouard Conte—. ¡Si yo hubiera sabido sonreír!...

Y, en efecto, si lo hubiera sabido sería hoy el primer *reporter* del mundo, en vez de ser un sombrío luchador.

Lo tenía todo para triunfar. Su estilo, conciso y brillante, pintaba y esculpía. Su memoria prodigiosa permitíale recordar, palabra por palabra, los discursos oídos. Pero, ¡ay!, no sabía sonreír... Era intransigente. Ofendíase cuando lo recibían con frialdad, y al leer cartas injustas de grandes hombres quejosos, montaba en los caballos de la ira. Al fin, los directores de los diarios importantes acabaron por decirle que escribiese cualquier cosa menos *interviews*.

—¡Si hubiera sabido sonreír!

La frase es nostálgica, porque en este bravío polemista, en este áspero moralizador, hay una gran simpatía por el *reporter* muerto.

—¡Es verdad!—me decía—. ¡Es verdad! Yo hubiera sido un eterno *interviewer* si en vez de encontrarme con hombres vanidosos y falsos me hubiese hallado, en mis cinco años de labor periodística, con seres serios y sinceros. No hay nada tan ridículo como el señor que se deja interrogar, cuando no es un señor sencillo. La psicología del *reporter* está hecha por varios escritores. La del *interviewado*, sólo Hallays la intentó.

Es una psicología siniestramente cómica. Llama usted a la puerta. El caballero, que sabe a lo que va usted, le recibe con gusto, porque ve una ocasión de hacerse un poco de *rèclame*. Dramaturgos y poetas, hombres de bien y hombres de mal, grandes damas y horizontales, actrices y costureras, políticos y toreros, obispos y generales, todos y todas sienten un ligero sentimiento de orgullo al pensar que un periódico va a reproducir sus palabras. Los locos mismos experimentan esta sensación. «Yo—dice Hallays—interrogué antaño a un loco, que comenzó por responderme de mala gana; pero al saber que era para *Le Figaro*, se puso contento como un cuerdo.» Además, la *interview* es lo que con más curiosidad lee el público de nuestra época... El *snobismo*, por una parte, y el deseo de saber cosas íntimas, por otra, dominan a nuestros contemporáneos. Uno de mis amigos cree que un diario que no publicara sino *interviews* se vendería como pan. «Porque—asegura—todo el mundo encuentra en la manera familiar de reproducir las palabras de las personas algo de más vivo y de más movido que en los artículos y en las cartas. Parece como que, por el acto mismo de no tomar una pluma, se es más sincero... Sí; el *reporter* es el rey de París... ¡Es lástima que no haya yo servido para eso!»

* * *

¡Servir para *reporter!*

¿Habéis leído la *Psychologie de l'interview*, de Brisson? Es un estudio tan verídico y docto, que yo desearía publicarlo en castellano con el título de *Manual del perfecto reporter.* Pero ya que traducirlo entero me es hoy imposible, voy a analizarlo rápidamente, ciñéndome lo más que pueda al ameno texto. Principia así: «El *reporter* ideal debe tener más de veinticinco años y menos de cincuenta. Es preciso desconfiar de la extrema juventud y de la madurez completa. Muy joven, tendría opiniones violentas y mal razonadas; se fiaría de las apariencias y comunicaría sus primeras impresiones sin preocuparse de modificarlas por una fría reflexión; demasiado viejo, se contentaría con informes aproximados para evitarse el trabajo de buscar otros más precisos. Además, el oficio exige gran actividad y gran rapidez de ejecución, que cuadran mal con la vejez. Para las cabelleras blancas, el trabajo sedentario y reflexivo; para las cabelleras negras o rubias, el trabajo activo, aventurero. Pasando de los sesenta, los *interviewadores* quedarían reducidos a desempeñar el mismo oficio que los generales retirados: a contarnos hechos de armas, que ciertamente ya no podrían ejecutar.» En seguida el *Manual* nos habla de las virtudes esenciales del *reporter*, que son dos: 1.ª Una facilidad de asimilación que le permita apoderarse instantáneamente de las ideas de su interlocutor, aun no siéndole familiares. (No le perjudicaría en verdad

—pero no es indispensable—tener conocimientos enciclopédicos. Le será suficiente penetrarse pronto y bien de lo que le exponen y tener condiciones para contarlo con exactitud.) Y 2.ª Que esté dotado de cierta delicadeza y de discreción bastante para comprender hasta dónde puede ir correcta y honradamente por el camino de las revelaciones. Si recibió de la Naturaleza el espíritu de prudencia y la agilidad de comprensión, puede estar seguro de llegar a ocupar un puesto de honor en la falange de la *interview*. Y se atreve a asegurarnos el autor del *Manual*, que se nace *reporter*, lo mismo que, según opinaban nuestros abuelos, se nace cocinero y poeta.

Las dos condiciones expresadas, bastan para ser un *reporter* aceptable. Para serlo superior, hay necesidad de algo más. «En efecto—dice la *Psychologie del'interview*—, no se trata únicamente de reproducir las palabras. Lo que constituye la buena *interview* son los dones especiales. Pero la *interview* brillante supone otras más variadas y más raras.» No se trata sólo, agrega, de recordar las palabras oídas, sino de reflejar, de evocar al que habló, de dar la impresión de su voz, de sus maneras, de su fisonomía, de su sér, y de adivinar aquello que se nos emitió a medias, de sorprender el secreto de los pensamientos. La *interview* a veces se convierte en una especie de duelo, en el que los dos adversarios se miden, se observan, buscando la manera de engañarse por medio de hábiles subterfugios. Raro es que el *re-*

porter se presente tal y como es, quiero deciros, con franqueza... Por eso se le ve siempre en la escena desempeñando su papel. Él lo sabe y procura encontrar la sinceridad en las actitudes. «Yo quisiera—dice el autor de la *Psychologie de l'interview*—poder definir el estado de alma de cada uno de los dos personajes.»

Y termina diciendo:

«El *reporter* debe siempre informarse, ante todo, del centro en que vive su héroe. Si se trata de un poeta, retendrá en su memoria los títulos de sus mejores obras y algunos de sus más notables versos: una cita a tiempo satisface la vanidad del paciente, aunque sea muy ilustre. Si se trata de un filósofo o de un historiador, se iniciará en sus doctrinas para llevar la conversación por ese rumbo. Si el interrogado es un novelista, citad las polémicas que sus obras suscitaron, teniendo, ante todo, cuidado de saber quiénes son sus amigos o sus enemigos, para no correr el riesgo de hablar de uno solo de éstos en el curso de la conversación. No hay inconveniente en hablar algo mal de aquellos a quienes ellos quieren. En resumen: el *reporter* tomará las mismas precauciones que el hombre de mundo para no cometer faltas de educación en una sala.»

Tal es, en sus líneas esenciales, la retórica de la *interview*, escrita por un *interviewador*.

LOS PRIMITIVOS FRANCESES



EJARÁ un recuerdo tan duradero y una sensación de arte tan intensa esta exposición de primitivos de París, como aquella que se celebró en Brujas en 1902?

Los críticos académicos franceses creen que sí. Encariñados con sus descubrimientos nacionales, comienzan, no sólo a absolver a sus viejos artistas del delito de imitadores, sino hasta a buscar la influencia que sus obras pudieran ejercer en Italia, en Flandes y en España. ¡Nada tan fácil! La estética histórica es un campo de brumas y de contradicciones, donde cualquier erudito puede encontrar argumentos para sostener las más quiméricas teorías. Pero, al mismo tiempo, nada tan vano, puesto que, por encima de los datos y de los discursos, existe un sentimiento de

eterna justicia que hará siempre vivir una vida más luminosa a los Boticelli y a los Van Dyck que a los Malouel y a los Limosin.

Además, hay una censura de fechas que es indispensable hacer a la exposición actual. La mayor parte de los pintores que en ella figuran florecieron cuando Rafael había ya muerto. ¿Y qué es lo primitivo sino lo prerrafaélico? Inscribamos, pues, algunas cifras: los cuadros más importantes de Jean Clouet son de 1520, 1525 y 1530; Corneille, el de Lyon, trabajó hacia 1550; Jean de Gurmont pintó su «Combate de Gladiadores» en 1550; François Clouet retrató a Francisco I en 1545; Jean de Court es de 1570; Jean Coussin fué el más admirado artista parisiense hacia 1560; François Quesnel y Pierre Gourdelle son de 1580; Etienne Dumonstier, de 1590, y en fin, Antoine de Recouvrance pintaba aún a principios del siglo XVII.

Anteriores a la muerte de Rafael (1520) apenas quedan, pues, Jean Bourdichon, el maestro de Moulins, Nicolás Froment, Enguerrand Charonton, Juan Fouquet, Juan Malouel (hasta hoy tenido por flamenco), y los dos d'Orleans: Juan y Girard. Veamos las obras de estos ocho primitivos franceses.

* * *

Girard d'Orleans fué ayuda de cámara y pintor ordinario del rey Juan II, llamado el Bueno, que cuando se encontró cautivo de los ingleses en

Londres y no tuvo grandes recursos para distraerse, dió orden a su servidor para que pintase en su presencia. De aquella época datan los numerosos cuadros de que hablan los catálogos antiguos de las regias colecciones. El inventario de la galería de Carlos V de Francia menciona un «Cuatríptico» que se cierra y que muestra las augustas figuras de su majestad Eduardo III, rey de Inglaterra; de su majestad Juan II, rey de Francia; de su majestad Carlos IV, emperador de Alemania, rey de los romanos, y de su majestad Carlos V, entonces duque de Normandía. Lo único que de este cuatríptico queda es el retrato de Juan el Bueno, que figura en la exposición.

Helo aquí. De perfil, con la mirada fija y la boca crispada, el rey prisionero parece pensar, más que con amor en su patria, con odio en sus enemigos. Nada en sus facciones, ni en su expresión, justifica el sobrenombre de Bueno. No; aquí no hay bondad, ni siquiera resignación. Ese perfil enorme, esa frente terca, esa mandíbula ruda, denotan el más firme de los rencores. Sólo la cabellera abundante y sedeña, que cae en ondas nazarenas para cubrir la recia nuca, produce una impresión de suavidad. El traje es azul con cuello de armiño. El fondo, como casi todos los de la Edad Media, es áureo con encajes blancos en los bordes.

El «Parement de Narbonne», que el catálogo de la exposición de primitivos atribuye, aunque no sin cierta timidez, a Juan de Orleans, es uno de los lienzos con que más se enorgullece el arte

francés del siglo XIV. Su estilo, su composición y su factura son enteramente italianos. Los críticos nacionalistas explican esto por la influencia de los *temas franciscanos*, tan universales en la Edad Media.

A mi entender bastaría evocar el recuerdo de Giotto para explicarse el origen del «Parement», obra giottesca entre todas y que hasta hoy nadie se había atrevido a atribuir resueltamente ni a Juan de Orleans ni a su padre Girard. «Lo único que puede asegurarse—dice André Michel—es que tal obra es de origen regio, y que fué ejecutada por uno de los más hábiles artistas de la corte.» ¿Fué este artista uno de los Orleans? El catálogo, en una de sus notas, contesta: «Se sabe, por las notas de los inventarios, que Girard había hecho muchas obras de este género, en seda; pero en 1374, fecha que atribuímos al «Parement de Narbonne», ya Girard era demasiado viejo y el que le reemplazaba en el palacio real era su hijo Juan.» Dejemos, pues, a este último la gloria del lienzo, cuya belleza es indiscutible.

Dividido en tres *panneaux*, al modo de la época, el «Parement» representa algunas escenas del Calvario, interpretadas con el candor ardiente de aquella época de fe y de austeridad. En el centro, rodeados de querubines, de profetas, de santas mujeres, álzanse las tres cruces del Gólgota. Jesús, alto, flaco, pálido, agoniza bajo su nimbo divino, mientras los ladrones, gruesos y barbudos, resisten a la muerte. Ante cada santa herida, un

ángel de amplias alas escapado de un cuadro de Giotto recoge las gotas de sangre en un cáliz de oro. La Virgen madre, desmayada en brazos de las Marías, expresa todo «el dolor frágil de la carne humana». Un rey y una reina, arrodillados, llenan los nichos góticos de los extremos. En los *panneaux* laterales, bajo seis arcadas ojivales, vemos la arrestación de Jesús, su flagelación, su primera caída con la cruz a cuestas, su entierro y su resurrección.

* * *

De Juan Malouel, la exposición nos ofrece cuatro cuadros: «La Virgen y el niño Jesús», «Pietá», «El Cristo muerto» y «El martirio de un santo obispo». Para un pintor de quien en general creíase que no quedaba obra ninguna, es bastante.

Pero, ante todo, ¿es francés este Juan Malouel? Hasta hoy los historiadores le habían clasificado entre los más antiguos artistas de Flandes. Jules du Jardín, que en la materia es gran autoridad, le llama «flamenco». Pero esto no preocupa ni poco ni mucho a los críticos de la Academia. Para contestar tienen la siguiente teoría: «En la Edad Media decíase de ciertos pintores nacionales que eran «flamencos», para hacer ver que no eran de la escuela italiana.» Y luego, con el propósito de que nadie dude, nos ofrecen, en el caso especial del «Martirio de un santo obispo», un dato que

debe ser, dado el cerebro de los eruditos, de muy inmensa significación. Oíd: «No puede menos de ser francesa esta obra—dicen los sabios—, porque la forma del hacha que vemos entre las manos del verdugo es esencialmente francesa.» En todo caso, se trata de una muy bella obra que, sea de donde sea, merece toda admiración y todo respeto. A la izquierda vemos un castillo, en el cual está encerrado San Dionisio. Un ángel con las alas abiertas vela junto a la almena, y Nuestro Señor Jesucristo acércase a la ventana para dar la hostia al obispo mártir. En el centro álzase una cruz, en la que aparece ya muerto Jesús. La factura del cuerpo desnudo es menos gótica que la del Cristo del «Parement». Ya los brazos modelados y las piernas con músculos, indican mayores escrúpulos anatómicos. A la derecha, en fin, está representada la escena de la decapitación: la cabeza mitrada despréndese del cuerpo y el hacha ensangrentada hiende el aire en manos del verdugo. Allá, en el fondo, contemplando el martirio, un grupo de moros y de cristianos.

En esta obra, y en otra del mismo Malouel («La Virgen y el niño Jesús») me parece encontrar, más que en las muy celebradas como realistas de Charonton y de los Orleans, el verdadero sentimiento, no sólo de la vida natural, sino de la vida psicológica de los personajes. Esos seres viven en las existencias que, según la imaginación del artista, les corresponden. Contemplad el rostro del mártir: ningún dolor, ninguna crispación se

refleja en él, sino que, por el contrario, hay en sus labios, pálidos, como una gozosa oración de bienaventuranza eterna. Y para que nadie pueda atribuir esta impasibilidad en el dolor a falta de temperamento, el artista ha puesto en la cara del verdugo toda la amargura, toda la angustia y todo el espanto que hemos de ver, más tarde, en los gigantescos condenados del Renacimiento.

Esa musculatura, en efecto, esa musculatura atlética, enorme y detallada, con sabias ondulaciones y hábiles amplitudes; esa musculatura y esa actitud; ese gesto y ese ademán; la vida entera del verdugo, en suma, anuncian ya el advenimiento del arte realista. En cuanto a la «Virgen y el niño Jesús», es quizás la más agradable pintura de la exposición. ¡Oh, esas manos exangües, esas manos de princesa que acarician el cuerpecillo del niño! Jamás los primitivos franceses tuvieron igual sentimiento de la factura voluptuosa.

Henos aquí en presencia de Juan Fouquet. Es, entre todos sus contemporáneos, el más famoso. También es el más fecundo y el más perfecto. Educado en Roma al lado de los Michelozzo, de los Gentile de Fabriano y de los Pisanello, pudo adquirir una ciencia pictórica que fuera de Italia no era común en aquella época. «Maestro Fouquet—dice uno de sus biógrafos—no llevaba, al partir, sino los recuerdos de sus paisajes natales y el repertorio ornamental conocido por todos los imagineros góticos.» En Italia, lo primero que le

llamó la atención fueron las columnatas de capiteles corintios. Toda el alma de la antigüedad clásica apareció en ellas ante sus ojos. Y desde aquel momento, la dureza, la ingenuidad y el candor medievales, mezcláronse en su temperamento con las visiones paganas de una belleza marmórea.

En donde mejor se nota el carácter transitorio del arte de Fouquet es en su *Virgen madre*, una obra no sólo bella, sino *charmante*. El fondo, en efecto, es del todo gótico: ángeles con las alas desplegadas, encajes áureos, adornos rectilíneos. Pero, en cambio, las figuras no tienen ya nada de ascéticas. Esa Virgen es de carne, de blanca y rubia y palpitante carne juvenil. La leyenda quiere que el modelo del pintor haya sido Agnés Sorel, querida de Carlos VII. «La Virgen—dice la nota del catálogo—está vestida a la moda francesa del siglo XV, y lleva sobre la frente el *petit bandeau* particular de las mujeres de Francia. Su seno aparece desnudo. Su fisonomía concuerda con la de Agnés Sorel, y la desnudez del pecho hace pensar en las palabras del burguiñón Chaletain, que vituperaba a la regia querida por el impudor con el cual *elle descouvroit les espaules et le seing, devant, jusqu, aux tettins.*» Otros historiadores creen que la mujer que sirvió de modelo a Fouquet fué Catalina Budé, mujer de Etienne Chevalier, tesorero de su majestad y protector del artista. En todo caso, que haya sido ésta o aquélla, lo cierto es que fué una dama «muy

bien de su persona», como antaño se decía, y que el pintor la copió con delectación evidente y sin el menor deseo de que su contemplación inspirase piadosos y edificantes pensamientos. Dos retratos importantes: uno de Carlos VII, «el muy victorioso rey», y otro de Guillermo Jouvenel de los Ursinos, «el muy gran canciller de Francia», nos prueban que Fouquet fué realmente un admirable eternizador de fisonomías, y nos hacen sentir la ausencia de aquel retrato del papa Eugenio IV, que, según el testimonio de Francisco Florio, era digno de que se comparase a su autor con un nuevo Prometeo: de tal modo creaba la vida.» Carlos VII está representado de frente. Su traje es de terciopelo púrpura. El fondo es azul. El retrato de Jouvenal de los Ursinos, aparte de su valor como obra de arte, tiene el mérito del fondo, que es ya enteramente italiano, formado de columnas floridas de mármol verde que rematan caprichosos capiteles de un exquisito paganismo.

Fouquet no fué sólo un gran pintor realista. También fué, como todos sus contemporáneos, un miniaturista ardiente. Y fué, además, lo que ya es menos común en el siglo xv, un sutil ilustrador de libros profanos, entre los cuales es bueno citar, para que se note la libertad de espíritu del artista:

Los casos de nobles caballeros y señoras, de Boccacio; *La danza de los ciegos;* las obras de Tito Livio; *Relación del sitio de Troya; Los pasajes de Ultramar*, de Sebastián Malmerot; el *Li-*

bro de las propiedades de las cosas, traducido por Juan Corbichón; el *Libro de la destrucción de Troya*, etc., etc.

* * *

Nada tan instructivo como la historia de una de las obras más interesantes que figuran en la Exposición. ¡Leedla, pintores! Leedla para temperar vuestro orgullo y para saber cómo, antaño, trabajaban nuestros abuelos. «El día 14 de abril del año de gracia 1453—dice el abate Requil—un venerable sacerdote nombrado Juan de Montagnac encargó a Enguerrand, establecido en Aviñón, plaza de San Pedro, un retablo destinado a la iglesia de los cartujos de Villanueva.» Hasta aquí todo va bien. Pero esperad un instante. El sacerdote quiere que el artista represente en el retablo el Paraíso y la Santa Trinidad. Las vestiduras deben ser suntuosas: «las de Nuestra Señora la Virgen, de damasco blanco». «Rodeando a la Santísima Trinidad, deben figurar los santos y los profetas mayores, con buen séquito de querubines, serafines y arcángeles.» En la parte superior hay que poner el cielo con el sol y la luna, y más abajo, el mundo, en el cual «ha de verse una parte de la ciudad de Roma a la hora del crepúsculo, de modo que la iglesia de San Pedro reciba los rayos del sol y que se vean casas y tiendas con gente que pasa, lo mismo que una parte del Tíber entrando en el mar, donde habrá una

gran cantidad de galeras y barcos». Al lado de Roma, en la parte del retablo reservada al mundo, el sacerdote desea también ver «una vista de Jerusalén, y el monte de los Olivos y el valle de Josafat, valle en el cual habrá una iglesia y en la iglesia un ángel que dirá: *Assumpta est María ad thereum thalamun in quo rex regum stelato sedet solio;* y también habrá en la dicha iglesia Moisés y Abraham, rodeados de cartujos que oran.» Más abajo del mundo, como es natural, el sacerdote pide que se represente el Purgatorio, y más abajo del Purgatorio el Infierno, «en el cual —dice—habrá un diablo sobre una montaña, volviendo la espalda a un ángel y vigilando las almas en las llamas, las cuales almas están atormentadas por otros diablos». Esto en lo referente a la composición. En cuanto a la ejecución, el sacerdote pide que se haga «toda con finos colores preparados en aceite, y que, sobre todo, el azul sea muy claro y de primera clase, y de Ultramar y no de Alemania; y el oro que se emplee, tanto en los bordes como en el retablo, oro fino y bruñido».

¿Habéis leído, pintores, mis contemporáneos, orgullosos y adoradores de la originalidad? Pues decidme: si alguien os diera esta descripción, ¿seríais capaces de hacer una obra con fe y con seriedad? ¡No! Ya lo sé que no. Y no invoquéis razones de irreligiosidad. La verdadera razón es el orgullo, el amor propio, la conciencia de la magnificencia personal del artista.

¡El artista!

Antaño, en la época de los Ghirlandajos y de los Juan Fouquet, los artistas no existían. Todos eran artesanos, incapaces de pretender realizar ensueños individuales de belleza. «Arquitectura, pintura, escultura, albañilería y orfebrería, no eran sino las ramas de una misma industria—dice Wizewa—, industria creada especialmente para el ornamento de las iglesias.» ¿Qué de extraño tiene, pues, que como hoy se dibuja un mueble a un carpintero, en la Edad Media se le hiciera una descripción del cuadro que se deseaba a un pintor? Este, sin recurrir a inútiles imaginaciones, obedecía humildemente, copiaba grupos de campesinos y les ponía luego trajes suntuosos, hacía retratos de chiquillos conocidos y en seguida les pintaba alas; era, en suma, ingenuo y realista, y más que realista y más que ingenuo y más que pintor, obrero de buena fe.

Este Enguerrand Charonton es, no sólo con sus cuadros admirables de sencillez y de emoción, sino con su vida misma, uno de los más típicos ejemplos del artesano pintor de antaño. Nació en 1410, en Laon, y en 1447 se estableció en Aviñón, donde pasó toda su vida haciendo cuadros para iglesias y conventos. En un documento firmado y escrito por él, se ve que ni aun la lengua francesa conocía bien, pues la mayor parte de las palabras las escribía en dialecto picardo.

* *

Nicolás Froment d'Uzés pertenece a la famosa escuela de Aviñón, cuyo carácter cosmopolita se explica por la atracción que los papas ejercían sobre los artistas de toda Europa. «Los patronos y los aprendices—dice Lafenestre describiendo los estudios de la ciudad pontificia—son ya septentrionales (flamencos, lorenos, francocondeses o parisienses), ya meridionales (provenzales, lombardos o toscanos), lo que explica el carácter mixto de las obras que de ellos salen. Las de Flandes reviven allí en ciertos detalles de tipos, de estilo, de accesorios, al mismo tiempo que en la fuerza del colorido, en la robustez luminosa, en la variedad plástica y en la belleza de los rostros, se nota el comercio de los maestros lombardos.» Este origen bastaría, pues, a explicar el carácter variado del talento de Froment, que tuvo, por otra parte, como amigo, como compañero y como protector, a aquel legendario rey René, tan entusiasta de lo alemán cual de lo español, y tan partidario de lo italiano como de lo flamenco.

La obra más importante de Froment d'Uzés es el «Buisson Ardent», que el rey René le encargó en 1475, y por el cual se le dió la suma de 30 escudos. Este cuadro monumental adorna siempre uno de los muros de la iglesia de San Salvador de Aix, en Provenza. También merece la más profunda admiración el lienzo en que vemos a un gran obispo que, con un ademán amplio y suave, bendice al Universo.

Después de Nicolás Froment, encontramos, cronológicamente, a un pintor del cual ni aun el nombre se sabe a punto fijo, y que todos llaman «el pintor de los Borbones», o «el maestro de Moulins.» El conservador del Museo del Louvre, en un estudio sobre sus cuadros, se pregunta: «¿De dónde viene este delicioso artista a quien sólo se le puede llamar el maestro de Moulins?» «¿Es de París —pregunta—, de Tours, de Lyon o de Moulins? ¿Ha visitado la bella Italia, o se ha contentado con respirar el perfume de sus flores artísticas en algunas obras importadas? Se parece a Fouquet; pero también se parece a los dijoneses, a los lombardos, a los toscanos, y sobre todo, se parece a sí mismo.» Ya veis, pues, que los más sabios no saben nada sobre este maestro. Y es gran lástima, os lo aseguro, pues entre todos los primitivos franceses, ninguno parece haber sido tan íntimamente poeta como él.

Tan poeta es, en efecto, que algunas de sus obras han podido, durante siglos enteros, ser atribuídas al divino Ghirlandajo; tan poeta es, que no busca en los pasajes de la Biblia, para inspirarse, sino lo que está bañado de luz; tan poeta, tan hondamente poeta es, que ya sus cielos no son áureos cortinajes poblados de querubines y de arcángeles, sino vastos espacios de azur, en donde las quimeras vuelan libremente. Contemplad su «Virgen y el Niño entre Ana de Francia y Pedro de Borbón.» El versículo del Apocalipsis que lo inspira está escrito en el lienzo, y es aquel que

reza: «Ella está vestida de sol; Ella tiene bajo sus plantas la luna; Ella tiene como corona doce estrellas.» Y la ejecución es digna de la inspiración. El manto azul de María, recamado de perlas, atado por cordones de oro, es de una suntuosidad que habría entusiasmado a Gustave Moreau. Pedro de Borbón, arrodillado, ostenta un traje de aparato. San Pedro, de pie, lo presenta a la Virgen. La duquesa Ana, coronada de pedrerías, déjase presentar por Santa Ana, cuyo rostro es de una angélica suavidad.

Otra obra que háce ver cuán poeta era el maestro de Moulins, es su «Nacimiento», en el cual no aparece ya el gótico fondo de oro, sino una encantadora lejanía de colinas y de horizontes azules, que denotan el más penetrante sentimiento de la Naturaleza.

En la nota que acompaña la reproducción de una de las obras del maestro de Moulins, encuentro la siguiente observación: «M. Hulin estima que Juan Perreal podría ser considerado como el verdadero autor de los numerosos cuadros conocidos como del maestro de Moulins.» Los eruditos dirán lo que esta observación vale. Por mi parte, prefiero emplear mi tiempo en admirar las obras anónimas y divinas, que en buscar documentos para ponerles una firma.

* * *

El último primitivo francés que floreció antes de que Rafael muriese, fué Juan Bourdichon, cuyas obras expuestas ahora llevan las fechas de 1494 y 1510. La de 1494, la única que me interesa, es un retrato del delfín Carlos Orlant, hijo de Ana de Bretaña y de Carlos VIII. Los biógrafos del artista comparan esta obra con las de Perreal y con las del maestro de Moulins, por razones que no alcanzo a comprender, pues realmente en el rostro del infante, inflado y lívido, que tiene entre las manos un rosario y que contempla el espacio con ojos de asombro, con ojos sin vida y sin luz, con ojos idiotas, no hay nada que haga pensar en las fisonomías deliciosas que el pintor de los Borbones inmortalizó. No, en efecto. Este infante, si de alguien puede parecer pariente, es de los enanos de Velázquez, de los monstruos de la escuela española, de los que representan en los lienzos inolvidables del Prado toda la pesadilla de esos fines de raza en que la carne humana parece ablandarse como una fruta demasiado madura.

¡El delfín Carlos! No hay leyenda tan melancólica como la suya. Grave desde el día en que nació, sus padres creyeron descubrir en su falta de alegría un indicio de extraordinaria inteligencia. Su boca gordísima, de dibujo amargo, indica un perpetuo espanto. Diríase que saborea inconscientemente la amargura breve de su vida. ¡Pobre infante! Para hacerlo parecer menos lívido, sin duda, la reina Ana ordena que se le vista siempre de blanco. Luego le hace alhajar todo un depar-

tamento del palacio, y allí lo encierra, recién nacido, con un séquito principesco. El infante, a quien se le bautiza con los nombres de Carlos (en memoria de Carlomagno) y de Orlant (en recuerdo de Rolando), tiene desde que nace gran servidumbre de chambelanes, camareros, secretarios y hombres de armas, con más una corte de señores. Su vida es un soplo enfermizo. A los tres años y medio se apaga como un cirio, sin una queja, sin que nadie lo note, y su traje blanco le sirve de sudario.

EL PINTOR DE LA GALANTERÍA



STE loco París, que tiene delicadezas exquisitas, acaba de celebrar la gloria eterna de Gavarni con un baile de máscaras. Protegidas por la discreción del antifaz, las grandes damas han fraternizado con las grisetas, y las cortesanas de lujo se han confundido con las sensitivas costureras. Durante toda una *soirée*, la época en la cual los poetas llevaban con orgullo sus melenas y las mujeres se morían gentilmente de amor ha revivido en nuestro siglo de prosa. El sol romántico de media noche, el sol aquel que en las fiestas de la Opera cubrió de chispas de oro las cabelleras de las damas de las camelias, el célebre sol artificial de las veladas de 1830, lució ayer, más radiante que nunca. En la inmensa sala del Moulin Rouge no había sino

faldas de blanco lino, corpiños floridos, sombreros inmensos, rizos a tirabuzonados, altas corbatas de marchitas sedas y levitones ajustados. Es seguro que los manes del gran artista se estremecieron de regocijo al ver animarse y reír, palpitar, a la humanidad que yacía entre las páginas de sus álbumes.

* * *

Gavarni fué el pintor de la galantería parisiense. Con sutileza alada inmortilizó lo más vaporoso y lo más perverso de la belleza femenina. Fué un cazador de miradas, de sonrisas, de gestos. Sus cortesanas son como mariposas cogidas al vuelo y clavadas con alfileres de oro en las páginas de los álbumes. Aún se mueven. Aún tiemblan voluptuosamente. Sus líneas no tienen gran importancia, pues, por lo general, carecen de perfección. Lo interesante en ellas es el *no sé qué* de sus vidas vivaces, la gracia nerviosa de sus actitudes, sus languideces sensuales, sus caprichos sensitivos, sus elegancias, sus petulancias, sus serpenteos. Y esto era lo que el artista fijaba con sus lápices. Teófilo Gautier, contemplando sus dibujos, decía hace cincuenta años: «Esta belleza es problemática. Pero es irresistible. Esos hociquillos son encantadores. ¡Qué ojos tan engañosos! La nariz ha sido recortada por la mano del capricho. En sus mejillas hay agujerillos para

que los besos se hagan nidos. Las barbillas son redondas y lucen sobre los lazos de cintas del cuello. Sobre las sienes, las cabelleras ondulan. Luego, ¡cuántas deliciosas realidades y cuántas adorables mentiras hay bajo esos encajes!» Ante las parisienses que hoy dibujan Chéret, Willette y Leandre, podrían repetirse las mismas frases, lo cual nos prueba que, a pesar de la común opinión del mundo, esta gracia que tan efímera parece en las grisetas de hoy, no es un producto del día, sino el sello eterno de una raza. Los adornos y los afeites no agregan nada a la *joliese* de las chiquillas de Montmartre. Ya en el siglo XVIII un embajador inglés decía: «El traje no hace a la parisiense; es la parisiense la que hace al traje.» La parisiense hace también la sonrisa, la mirada, la expresión. Para convencerse de ello no hay sino ver (en los cuadernos de Gavarni titulados *Etudes d'Enfants)*, algunas fisonomías de niñas de ocho o diez años que tienen ya en inconsciente germen todas las diabólicas coqueterías que luego nos han de parecer estudiadas en las muchachas de veinte primaveras.

Con su brusco lenguaje de taller, Gavarni decía hablando de sus modelos:

—Ved como están hechas. No tienen pensamiento. Sus cráneos son estrechos. Pero sus caderas son anchas. ¡Ah, y sus senos están sobre sus corazones, escondiendo con redondas suavidades lo duro del sentimiento! Ya se vé que están hechas para que las cojamos con las manos. Son

seres que no piensan: sueñan. Tampoco hablan: gorjean.

* * *

Esta mezcla de amor y de odio, de admiración y de desprecio, la encontramos, luego, en la vida misma del artista. A los veinte años, después de un fiasco amoroso, escribe a un amigo: «Soy incapaz de amar. No hubiera querido a ésta ni más ni menos que a las anteriores. No sé qué es lo que experimento cuando veo a una mujer. Esta me inspiró deseos. No la pude conquistar. ¡Bueno! Si hubiera venido a verme, habríala estrechado entre los brazos con la frialdad de siempre; pero con signos exteriores de apasionada ebriedad. Y la inocente hubiese visto en mí al más feliz de los mortales.» ¡Pobre gran artista! Lo mismo que su amigo Baudelaire, creíase fuerte cuando en realidad no era sino el juguete de sus caprichos pasionales. Todas las mujeres que quisieron adueñarse de sus sentidos, de su voluntad, de su alma, lo consiguieron fácilmente. Algunas lo consiguieron sin quererlo. Recordemos el fatal idilio de Arsenia. «La tal chica—escribe a su amigo Fargues—es una simple y baja cortesana. Además, es imbécil. Dice sesenta necedades por minuto. Y lo peor es que no es bonita. En Carnaval baila en casa de Musara, ya usted ve...» En efecto: ya su amigo comenzaba a ver. Comenzaba a ver subir hasta el cerebro del artista la obsesión sensual. Al fin le oye

decir: «He comprendido lo que es el amor. Lo he comprendido con todas sus abnegaciones, con todos sus dolores, con todo su misticismo. Hasta tengo deseos de rebajarme, de volverme el más abyecto de los seres, para quedar a su altura.» El idilio iniciado en estas condiciones no puede menos de desarrollarse en una serie de escenas contradictorias, entre besos y lágrimas. De pronto, las escenas de rupturas estallan a cada instante. Al fin, convencido de que no puede vivir gozoso sin ella, escribe con una tristeza resignada: «La quiero tanto, que, cuando no la veo una noche, lloro y sufro.»

* * *

De esta época datan las célebres *Fourberies de femmes en matière de sentiments*, colección de dibujos en los cuales vibra todo el rencor del amante contra las hipocresías, las deslealtades, los embustes de la mujer. Las sonrisas, antes graciosas, llegan a convertirse en crueles muecas. Todo padece en estas páginas. El conocimiento exacto y minucioso de la vida de teatro y de la vida nocturna, sirve al artista para satirizar sin deformar. Muchas de sus estampas no son sino retratos, grupos vistos, escenas vividas. Las esbeltas criaturas que Arsenio Houssaye viste de sedas suntuosas, las «locas de sus cuerpos» descubiertas por Marcelin en la *Vie Parisienne*, las balzacianas Torpilles, las sensitivas Margaritas, las

ninfas de Gautier y de Nerval, toda la flora del jardín erótico, aparece liviana y deletérea. Las bonitas *actrices* de los álbumes anteriores, las muchachas ondulosas y amorosas, todas las mujeres, en suma, muestran en las *Fourberies* sus almas de engaño. Junto a ellas, los hombres, los débiles hombres, sufren y aman, lamentables.

Poco a poco la cólera se calma. Tras la sátira viene una suave ironía. La segunda parte de las *Fourberies*, titulada *La Boite au Lettres*, es menos cruel. Un escepticismo algo amargo dicta las *legendes* que ponen en labios de sus heroínas todas las tonterías de la mujer sin educación y sin ortografía. En cuanto sus mujeres cogen la pluma, el barniz de cultura desaparece. Cada fragmento de carta hace reír. Pero aquí tampoco hay habilidad deformadora. Las figuras y las escenas son de un realismo exacto. «La caricatura — escribe Gavarni — es un género que yo no desprecio; mas no es el mío.»

En efecto: como dibujante, no es caricaturista. Pero, en cambio, lo es como escritor. En una carta a Edmundo de Goncourt le hace un retrato de Balzac que merece conservarse. Helo aquí: «Sucio, llevando chalecos blancos ridículos, comprando sombreros viejos... Un día le dije: «Balzac, ¿por qué no tiene usted un amigo?» «¡Un amigo!» «Sí; uno de esos burgueses afectuosos como hay tantos, que le lavaría a usted las manos, que le haría el nudo de la corbata, en fin, que limpiaría a usted.» «¡Ah!—exclamó Balzac—, si yo tu-

viese un amigo así, lo haría inmortal.» Comía de una manera terrible, cual un puerco. Luego, con indigestión, el vientre repleto de comida, casi loco, se acostaba. A las doce de la noche su criado le despertaba. Tomando café escribía sin saber qué, durante dos horas, para acostumbrarse la mano, para esperar la inspiración. Cuando ésta llegaba, el trabajo febril principiaba realmente.»

Retratos como éste, de hombres y mujeres célebres, abundan en su correspondencia de aquella época de inquietud, de irritación y de neurosis.

* * *

Una aventura amorosa con una actriz célebre, calma sus nervios. Ella viaja por las exigencias de su arte. Él la sigue por espíritu de aventuras. A veces hace una excursión de cien leguas; se presenta, cuando ella menos lo espera, en un palco; aplaude. Y si al terminar el espectáculo la enamorada le busca, ya el loco pintor ha tomado de nuevo la diligencia de París. Esta intriga le roba tiempo. Pero no le desgarra el corazón. Así, cuando, una vez libre, puede consagrarse por entero a su labor, produce una obra maestra de observación optimista: la serie de estampas titulada *Los estudiantes*.

En estas litografías vemos, mejor que en el alegre libro de Murger, la vida del antiguo y famoso Barrio Latino. El estudiante, con su boina de ter-

ciopelo, con su inmensa levita desteñida, con sus anchos pantalones, con su pipa de barro; el antiguo estudiante que nosotros no conocemos sino por los libros; el ruidoso, el bohemio, el pobre estudiante de la época del romanticismo, yérguese allí con orgullo y ríe con altanería. A su lado, la griseta coquetea. Y es deliciosa esta chica menuda, fina, felina, que lleva una falda de indiana cual si fuese un manto de princesa, y que se corona de rosas por no tener sombrero. Sí; es deliciosa. Nadie sabe de dónde viene. En cuanto a lo que desea, eso sí se sabe. Desea amar y ser amada. Pero no por todo el mundo. Un capitán de caballería o joven banquero, no lograrían jamás conquistarla. Lo que quiere «es amor de estudiante», amor loco, amor con farsas, amor entre carcajadas, amor con apuros, amor bohemio.

¡Cuánta alegría, cuánta inconsciencia, cuánta ingenuidad hay en estos cuadros! Los Rodolfos y los Marcelos, dando el brazo a sus Francinas o a sus Femies, se pasean por las callejuelas del antiguo Barrio. Gravemente discuten los más arduos problemas de ética y de estética. Cada noche reconstruyen a su antojo el Universo. Y cuando no filosofan abstractamente, es porque tratan de resolver el problema de encontrar un franco. Para esto las grisetas son buenas consejeras. «Mira—dice Lulú—, ¿si lleváramos a la casa de empeños las sábanas y el esqueleto de anatomía? Al fin y al cabo estamos en verano. Y para estudiar, como yo estoy flaca, lo harás en mis hue-

sos.» El estudiante aprueba. Empeñar lo empeñable y lo inempeñable es, en él, una función natural. Por la noche, con lo que las sábanas y el esqueleto producen, hay en la buhardilla de la rue Monsieur le Prince un gran baile de máscaras. Todas las grisetas, envueltas en cortinas, en chales, en toallas, están lindas como reinas. Los estudiantes rompen los jarros para hacerse cascos y aplastan las palanganas para fabricarse corazas. Las pipas arden como incensarios. La alegría aumenta a medida que las botellas disminuyen. A media noche, no pudiendo ya estarse quietas en la *mansarde*, salen en pintoresco grupo, para bailar, al claro de la luna, ante los guardias, que sonríen, los más furibundos cancanes y las más extrañas farandolas en la plaza de la Sorbona.

* * *

Después del trabajo del día, Gavarni organizaba en su *taller* animadas tertulias. Los literatos más brillantes de la época iban a charlar con él, estimando tanto su genio de artista como su ingenio de conversador. «Venid a verme—escribía a sus amigos—, fumaremos pipas y pasaremos el rato alegremente.» Poco a poco la leyenda daba proporciones orgiásticas a aquellas reuniones. Los burgueses de París se decían al oído fantásticos secretos sobre tan locas bacanales. En los colegios, los chicos precoces soñaban en

ir más tarde a aquellas fiestas. Las obras del maestro contribuían a acreditar esta idea. En litografías sin número, publicadas por todos los periódicos, ofrecía al mundo escenas galantes, enigmáticos cuchicheos entre airosos enmascarados, discretos idilios en el fondo de jardines, fragmentos de la Ópera en noches de baile, desfiles de muchachas y de noctámbulos por lujosísimos salones de restaurantes, idilios entre bailarinas y banqueros, aventuras de telón adentro, todo lo que, en la mente del pueblo, constituye la alta *noce* parisiense, en fin. Los diarios *boulevardiers* publicaban las invitaciones que sus redactores recibían para asistir a las reuniones. «Espero a usted en mi domicilio todas las noches, rue Blanche, letra DC, en París, Francia, departamento del Sena, en el segundo piso. Sírvase usted llamar fuerte.» Goncourt, que asistió a una de estas veladas, la describe así: «El gran artista, en el diván del fondo, charla con una perezosa muchacha que se recuesta entre los cojines, envuelta en un peinador encarnado. Una amiga suya sirve el té. Se habla mucho. Se ríe más. Las bromas llueven. Luego se improvisa una cena con champaña, trayendo un paté de casa de Félix y supliendo con puñales antiguos los cuchillos que faltan. Después de la fiesta, los dibujos se mezclan con las copas, los libros aparecen bajo las mesas, y las botellas duermen vacías sobre los sofás.» En otras ocasiones a una mujer se le ocurría ponerse uno de los trajes raros que Gavarni tenía en

su «guardarropas para modelos». Otra la imitaba. Los hombres seguían el ejemplo. Y así, al cabo de unas cuantas horas, quedaba improvisado uno de aquellos célebres «bailes de trajes» que tanta fama tenían, y de los cuales tan bellas imágenes nos dejó el maestro en sus *álbums*.

Pero la prueba de que no siempre estas reuniones tomaban tan ruidoso giro, la tenemos en una carta de Gavarni a Sainte-Beuve. Hablándole de su tertulia nocturna, le dice: «Estas noches resumen el día. Se piensa en pensamientos, se sueña en ensueños; se burla uno de todo: de la vida, del arte, del amor, de las mujeres; pero las mujeres están allí y se burlan de la burla. Galantería, ingenio, lujo, pobreza, penas, alegrías, todo esto junto, ríe. Cuando las inteligencias con barbas y las estatuas vestidas de raso se marchan, me dejan en el taller, para toda la noche y para todo el día, un olor de punch, de tabaco, de patchulí y de paradojas, que bastaría para asfixiar a un burgués.» Este tono de la época, siempre risueño, siempre ligero, este tono casi de burla, atempera todas las tragedias, suaviza todas las violencias y entibia todos los incendios. Gracias a él, la obra de Gavarni, en la cual hay tantas cóleras y tantas lágrimas, aparece como una mascarada entre encajes.

* * *

Con una monotonía matemática, Gavarni divide su existencia en dos partes iguales: una consagrada al trabajo; otra, al amor. Cada vez que un idilio termina, comienza otro idilio. El hombre que a los veinte años aseguraba que «no era capaz de querer sinceramente a su mujer», resulta luego el más amante personaje de su época. ¡Ah! Y entonces no era fácil sobresalir en esto. Todos los personajes notorios vivían entre aventuras. Alfredo de Musset, Arsenio Houssaye, Saint-Beuve, Chopin, Jorge Sand, Teófilo Gautier, Baudelaire, Nerval, otros muchos, tenían una intriga diaria. Los castos eran contados: Balzac, uno; Hugo, dos; Henry Mounier, tres; Alfonso Karr, cuatro... Y paremos de contar. Pero entre todos los amorosos sin freno, Gavarni sobresalía por el eclecticismo y la variedad de sus pasiones. Las de Saint-Beuve, en efecto, eran aventuras de sátiro viejo; las de Musset, dolorosos poemas que hacían llorar a las niñas casaderas; las de Baudelaire, intrigas misteriosas con damas negras; las de Houssaye, por la alta sociedad en que se desarrollaban, tenían que ser discretas. Las de Gavarni eran escenas casi públicas. En sus litografías hacía el retrato de sus adoradas, presentándolas con toda clase de vestidos, en múltiples actitudes y entre variados paisajes. Las más bonitas aventureras de sus *álbums* fueron, para él, tiernas amigas. En sus fantasías carnavalescas, tan animadas, tan vivaces, tan palpitantes, reproducía las escenas en las cuales sus queridas y

él eran los principales actores. Además, el artista sabía cambiar de amores con elegancia, sin lloriqueos, «sin molestar a los amigos», como decía Gautier. Lo único que, de vez en cuando, en el transcurso entero de su vida, inspirábale breves nostalgias y le arrancaba tristes suspiros, era aquella «abyecta» Arsenia...

EL IMPRESIONISMO



ODO el mundo habla del impresionismo y de los impresionistas. En las Exposiciones primaverales, ante los cuadros que sorprenden, las gentes serias dicen: «¡Cosas impresionistas!» Y como entre ellas las hay de mil estilos diferentes y de cien mil opuestos caracteres, los que desean informarse de un modo sincero y rápido no logran sino adquirir nociones contradictorias, que les obligan a preguntarse sin cesar:

—¿Qué es, en realidad, el impresionismo?

Yo, por mi parte, después de hacerme largo tiempo la misma pregunta, he llegado a contestarme:

—El impresionismo es la resurrección de la luz, el descubrimiento de la luz, mejor dicho.

¡La luz! A todos les parece que es la cosa más común, y en efecto, lo es fuera del arte. Pero en el arte es lo más raro. Buscadla en los cuadros clásicos y no la encontraréis. Encontraréis, sí, una claridad rubia, pasada por un áureo tamiz, para alumbrar los rostros divinos; y una luz color de rosa, muy suave, muy igual, divinamente falsa, para bañar los cuerpos desnudos; y una luz celeste, luz del cielo, para alegrar los campos. Pero la luz de la realidad, la gran luz que ciega, que matiza de tonos de incendio, que une los objetos, que da movimiento, vida y violencia al espacio, la luz de la verdad, en fin, no existe en el arte antes de que los impresionistas la pintaran. Las mismas claridades de Turner y de los maestros franceses de 1830, son timideces, o si no tímidas, por lo menos especiales, pues jamás llegan a los tonos intensos del pleno día, en que todas las formas y todos los colores se combinan en un resplandor universal, en una ebullición épica del éter.

«Lo que han querido los impresionistas—dice el conservador del Louvre, André Michel — es pintar la luz.» Y en seguida, tratando de mostrarse justo, a pesar de sus íntimas preferencias por lo antiguo, confiesa que en la contemplación apasionada del espacio luminoso, de las vibraciones policromas del aire, de los rayos sutiles del sol, los Degas, los Monet, los Lisley, los Renoir, los Rafaeli, han realizado un prodigio de sabiduría estética al descomponer en sus infinitos mati-

ces los elementos mismos del color, mezclando o sobreponiendo en el lienzo los tonos más variados, las notas más incoherentes, y haciendo brotar del conjunto transparencias policromas tales cual las que en la vida nos sorprenden y nos encantan. Pero, ¡ay!, entre todos los prodigios humanos, éste fué durante largos años el peor comprendido. Acercándose mucho, los predecesores de André Michel en la crítica académica dijeron que allí donde el artista pretendía haber puesto luz y luminosidad, no había realmente sino pinceladas locas, manchas fuertes, gotas de rojo, de azul, de anaranjado, de violeta. Y era en vano decirles que se alejaran.

Era inútil repetirles la frase de Renán que reza: «No hay que contemplar ni de muy cerca ni de lejos; pues una y otra cosa falsean la visión.» Era inútil gritarles: «Alejaos y veréis encenderse el cielo en luces magníficas; alejaos y veréis el temblor luminoso de las aguas; alejaos y veréis los espacios bañándose en claridad palpitante!» Aquellos hombres que en la Naturaleza admiraban a diario los efectos del sol estival, que funde en una copa de luz todas las formas, negábanse a contemplar sin protesta el mismo fenómeno en los cuadros impresionistas. Y, hoy mismo, después de tantos años de luchas, después de tantas concesiones y de tantos progresos, hoy mismo, uno de los más eminentes maestros de éstetica, Robert de la Sizeranne, termina su estudio sobre los impresionistas con las líneas siguientes: «Han

querido representar los espectáculos de la vida moderna; pero lo han hecho con tanto color, que nadie los reconoce. Cuando la Naturaleza les parece fea, la ocultan con efectos sacados de la Naturaleza.»

Piden al sol que borre las líneas desagradables, lo mismo que los antiguos lo pedían a las sombras. El maestro de la Sizeranne, el gran Ruskin, no habría hablado del mismo modo.

En las lecciones de estética del profeta inglés, hay, en efecto, principios que sólo los impresionistas han realizado. Uno de ellos es el principio de la sombra coloreada. «Todas las sombras —dice en sus *Elementos of Drawing* —deben ser de algún color; jamás negras, ni siquiera oscuras, pues su naturaleza es luminosa y en medio de ellas lo negro es como un fraile entre una compañía de alegres muchachas.» En la pintura académica, sin embargo, las sombras son negras. Y fué necesario que vinieran los atrevidos artistas de nuestra época, para que el mundo viera en un lienzo los azules y las púrpuras, que son los verdaderos colores de las sombras de las montañas.

* * *

Alguien me interroga:

—¿Cree usted, en efecto, que el impresionismo no representa sino una concepción realista de la luz?

Y esta pregunta me desconcierta y me obliga

a un examen de conciencia y a examinar el museo ideal de mis recuerdos, en el cual las más importantes *simaises* las ocupan los Monet, los Sisley, los Degas, los grandes realistas del color y de la claridad ante cuyas obras el espíritu académico tuvo que sentirse acongojado previendo su derrota. Luego veo a los que llegaron cuando ya la primera batalla estaba ganada. Allí están. Son los Renoir, los Rafaeli, los Morisot, los Caillabotte. ¡Qué diferencia de época!

Ya en los bordes de los arroyos no se contemplan ninfas rosadas bajo cielos diáfanos. Es el milagro del impresionismo, que ha dicho, burlándose de los que no creen en la belleza nueva y suspiran por las épocas muertas:

—El color es hoy tan hermoso cual en los tiempos heroicos. Ni el Tiépolo ni el Veronés vieron nunca espectáculos de luz más bellos que los que contemplamos nosotros. Lo que espanta es la levita negra, el sombrero negro, los pantalones negros... Pero, ¿qué es eso comparado con la soberana belleza de lo demás? Ved el espacio: jamás fué tan admirable. Ved a la mujer: jamás fué tan divina. Allí mismo, donde, en general, se denuncia un crimen de la vida moderna contra la línea, hay aumento de color. Las fábricas aborrecidas que rompen la monotonía de ciertos paisajes, enriquecen de tonos el espacio.

¿Habéis visto los rayos del sol penetrando en los penachos del humo de las chimeneas? Los techos mismos, con sus tejas alegres, son elemen-

tos nuevos. Y, además, por encima de las líneas, por encima de los asuntos, está la luz, la luz que es todo, la luz que lo envuelve todo, la luz que lo viste todo.

Por estas razones dije que en su principio esencial el impresionismo no es más que el descubrimiento de la luz verdadera. Pero si se me pregunta: «¿Sólo es eso?» contesto: «No, no es sólo eso; eso sobre todo, y luego mil cosas más.»

Sí; mil cosas. Al impresionismo se le debe libertad, sinceridad, capricho, frescura. Se le debe un rejuvenecimiento de los temas pictóricos. Se le debe un respeto religioso de los aspectos reales de la Naturaleza.

Se le debe, en fin, y aquí quiero detenerme con una complacencia de pagano místico, la realización del desnudo tal como es en la vida y no tal como la vieron en sus ensueños los pintores. Ved, si no, las más notables obras contemporáneas del género. He aquí una mujer cuyo pecho es azul. ¿Por qué? Por la luz que la ilumina. Ya Eugenio de la Croix, contemplando a un chiquillo desnudo en pleno sol, había dicho que hay, en la carne, anaranjados mates, tonos violetas en las partes de sombra, tonos verdes de oro en la luz, y nada, nada, ni un ápice del rosa pálido en los efectos de los museos. Pero de la Croix mismo se guardó de poner en práctica su descubrimiento.

El público, que perdona las osadías de composición, no acepta sin protesta los atrevimientos de color. Pintar la carne tal cual es, no como las

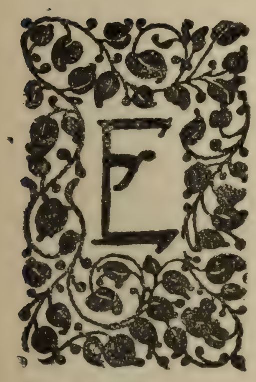
ninfas, sino humilde y divina, paréceles un pecado. Hay en la retina pública un pecado tradicional para cada cosa; cambiarlo es exponerse a chocar entre todos los gustos.

Lo que a la Naturaleza se le permite, no se le permite al Arte. Y es en vano decir: «Cualquier superficie que puede reflejar, se impresiona conforme a la luz que recibe. Ved en las vidrieras de los perfumistas las manchas de luz que llegan al tapiz después de pasar por los frascos de esencias. Ved los rostros humanos en pleno estío bajo las ramas de los árboles, o de noche a la luz de las lámparas de color. Ved las olas que se rompen, en fin, y que se irisan al sol, reflejando todos los matices de la Naturaleza.»

La Humanidad no se quiere ver. Teme encontrarse envilecida. La fealdad le da miedo, y los espejos que no son halagadores la espantan. Oídla hablar de los retratos de Manet, de Degas, de Monet, de Sisley.

«¡Son caricaturas!» dice. Y, en realidad, no son sino las más intensas, las más verídicas imágenes que existen. Esos tonos lívidos, que contrastan con esos tonos rojos, están en la Naturaleza. ¡Así somos! Esas durezas y esas expresiones son las nuestras. Esos ojos son nuestros ojos. Y si lo ignoramos, si inconscientemente hemos llegado a vernos de otro modo, es porque para contemplarnos tenemos aún más prejuicios, y los tenemos más arraigados, y los cultivamos con más ardor que para imaginarnos el Universo de los ensueños.

LA RESURRECCION DE LAS HADAS



N las vidrieras de los libreros, durante estos días en que los modestos volúmenes corrientes ceden el puesto a las alegres encuadernaciones de Navidad, no se ven sino títulos de encanto. He aquí, en ocho enormes infolios, *Las mil noches y una noche*, que ya no son aquellos buenos cuentos de niños, arreglados por Gallaud, en los cuales los visires llevaban cuellos de encaje a lo Luis XIV y las sultanas se arreglaban la cabellera cual madame de Maintenon, sino otros cuentos más serios, más crueles y más intensos, traducidos literalmentepor el doctor Mardrus. «Vosotros, los que no habéis leído sino el antiguo arreglo—nos aseguran los entusiastas de la literalidad—no conocéis estas mágicas historias.» Pero los entusiastas de la tradición clásica con-

testan: «En la versión nueva hay más detalles, más literatura, más pecado y más lujo, es cierto. Lo que no hay es más poesía y más prodigio. Por cantar más, los árboles no cantan mejor, y por hablar con superior elocuencia, el agua no habla con mayor gracia. Todo lo estupendo que aquí vemos, las pedrerías animadas, las rocas que oyen, las odres llenas de ladrones, los muros que se abren, los pájaros que dan consejos, las princesas que se transforman, los leones domésticos, los ídolos que se hacen invisibles, todo lo *féerique*, en fin, estaba ya en el viejo e ingenuo libro. Lo único que el doctor Mardrus ha aumentado es la parte humana, es decir, la pasión, los refinamientos y el dolor. La nueva Scherazada es más artista. También es más psicóloga. Con detalles infinitos explica las sensaciones de los mercaderes sanguinarios durante las noches de rapto y las locuras de los sultanes en días de orgía. Pero no agrega un solo metro al salto del caballo de bronce, ni hace mayores las alas del águila Roc, ni da mejores talismanes a los príncipes amorosos, ni pone más pingües riquezas en las cavernas de la montaña. Y esto es lo que nos interesa.»

Los que hablan así, se equivocan. Las *Noches* de Gallaud eran obrillas para niños. Las *Noches* de Mardrus son todo un mundo, son todo el Oriente, con sus fantasías exuberantes, con sus locuras luminosas, con sus orgías sanguinarias, con sus pompas inverosímiles... Leyéndolas he respirado el perfume de los jazmines de Persia y de las ro-

sas de Babilonia, mezclado con el aroma de los besos morenos... Leyéndolas he visto el extraño desfile de califas y de mendigos, de verdugos, de cortesanos, de bandoleros, de santos, de jorobados, de tuertos y de sultanes, que atraviesa las rutas asoleadas, entre trapos de mil colores, haciendo gestos inverosímiles. Y como si todo hubiera sido un sueño de opio, ahora me encuentro aturdido, sin poderme dar una cuenta exacta de lo que en mi mente es recuerdo de escenas admiradas en Ceylán, en Damasco, en El Cairo, en Adén, en Beirut y lo que sólo he visto entre las páginas mardrusianas. Porque es tal la naturalidad, o, mejor dicho, la realidad de los relatos de Scherazada, que verdaderamente puede asegurarse que no hay en la literatura del mundo entero una obra que así nos obsesione y nos sorprenda con su vida inesperada y extraordinaria. ¡Y pensar que, al abrir el primero de los ocho tomos recién publicados, figuréme que iba sencillamente a encontrarme con *Las mil y una noches*, de Gallaud, que todos conocemos, un poco más completa, sin duda, pero siempre con su añejo saborcillo de discreta galantería exótica! «Entre esta traducción nueva y la traducción clásica —pensé—, debe de haber la misma diferencia que entre la *Biblia* de San Jerónimo y la del rabino Zadock Khan, o entre la *Iliada* de Hermosilla y la de Leconte de *l'Isle*.» Pero apenas hube terminado el primer capítulo, comprendí que acababa de penetrar en un jardín antes nunca visto.

Al trasladar al francés los cuentos árabes, el escritor del siglo XVII no se contentó, como Racine, con poner casacones versallescos y pelucas cortesanas a los héroes del libro original, sino que les cambió sus almas salvajes por almas elegantes. De lo que es la palpitación formidable de la vida, hizo unos cuantos apólogos morales. Así, puede decirse que quien no ha leído la obra del doctor Mardrus no conoce, ni vagamente, las historias que hicieron olvidar durante tres años, al rey de la India, sus crueles designios. El título mismo no es idéntico en las dos versiones. Y no hay que decir, como algunos críticos castizos, que al traducir literalmente *Las mil noches y una noche* sólo ha cometido Mardrus un pleonasmo indigno de nuestras lenguas latinas. Ajustándose desde la cubierta al original, y dejando al rótulo exterior su carácter exótico, lo que de fijo se ha propuesto es demostrar que su respeto del texto es absoluto. ¿Que eso os choca?... Pues abrid la obra y comenzad la lectura. Al cabo de unas cuantas páginas, el filtro oriental habrá obrado en vuestras imaginaciones, y os figuraréis que estáis oyendo a la hija del visir en persona. ¡Ah, traductores, traductores, he ahí el gran modelo, he aquí la pauta impecable de vuestro arte! Todos los detalles y todos los ritmos, todas las expresiones características y todas las violencias de lenguaje, todos los madrigales sutiles y todos los refranes populacheros, están ahí. Ahí están los seres viviendo su propia vida en su propia atmósfera.

Ahí está el alma del árabe, en fin. En un prólogo que figura al frente de la primera edición de la obra en diez y siete volúmenes, y que no sé por qué el editor no ha conservado en la reedición ilustrada, el doctor Mardrus explica poéticamente su severo método.

«Yo ofrezco—dice—todas desnudas, vírgenes, intactas, ingenuas, para mis delicias y el placer de mis amigos, estas noches árabes, vividas, soñadas y traducidas sobre la tierra natal y sobre el agua. Ellas no fueron dulces durante los vagares de las largas travesías bajo el cielo de lo lejos. Por eso las doy. Ingenuas son, y sonrientes y llenas de ingenuidad, al igual de la musulmana Scherazada, su suculenta madre, que las parió en el misterio, fermentando con inquietud en el seno de un príncipe sublime—lúbrico y feroz—, bajo el ojo enternecido de Alá, clemente y misericordioso. Desde su venida fueron delicadamente acariciadas por las manos de la lustral Doniazada, su tía, que grabó sus nombres sobre hojas de oro coloreadas de húmedas pedrerías, y las cuidó bajo el terciopelo de sus pupilas hasta la adolescencia dura, para esparcirlas, voluptuosas y libres, sobre el mundo oriental, eternizado, de su sonrisa. Yo las juzgo y las doy tales en su frescor de carne y de roca. Pues... un método sólo existe, honrado y lógico, de traducción: «la literalidad» impersonal, apenas atenuada por el rápido parpadeo y el saborear largamente... Ella produce, sugestiva, la más grande potencia literaria.

Ella hace el placer evocatorio. Recrea indicando. Es la más segura garantía de la verdad.»

Ya lo oís. Explicando su método personal, el ilustre escritor árabe (porque Mardrus nació en Siria), viene a dar a Europa la más admirable y la más útil enseñanza. Pero lo malo es que, para seguir su ejemplo fecundo, no basta con saber muy bien la lengua de que se traduce y la lengua en que se traduce. Algo más es necesario, y este algo es la maravillosa comprensión de la poesía extranjera en lo que tiene de más peculiar y de más fresco. Además, es indispensable una libertad de lenguaje que no es frecuente.

«Hay en los libros de los países orientales cosas que nuestra decencia europea no admite y que es preciso velar»—dicen los académicos.

En realidad, nadie tiene derecho a escamotear una sola frase, por ruda que sea, a un autor exótico. ¿Que las palabras escabrosas os chocan? ¿Que no os atrevéis a llamar al pan pan y al sexo sexo?... Pues cerrad el libro y dejad en paz su poesía. En este punto, el buen señor Gallaud debe de haber tenido sorpresas muy desagradables durante su larga labor de adaptador, porque si hay cuentos que contienen desvergüenzas—adorables y lozanas desvergüenzas—, son los de *Las mil noches y una noche*, al lado de los cuales el *Decameron*, de Bocaccio, y el *Heptameron*, de la reina de Navarra, y hasta las *Damas galantes*, de Brantóme, no son sino discreteos de señoritas libertinas. Interrogado por un *reporter* cuando publica-

ba los primeros capítulos de su traducción en las revistas, el doctor Mardrus explicó con llaneza su manera de obrar y de pensar en tal particular. He aquí sus palabras:

«Los pueblos primitivos llaman las cosas por su nombre, y no encuentran casi condenable lo que es natural, ni licenciosa la expresión de lo natural. (Entiendo por pueblos primitivos los que aún no tienen ninguna tara en la carne o en el espíritu y nacidos en el mundo bajo la sonrisa de la belleza ...) Desde luego, es totalmente ignorado de la literatura árabe ese producto odioso de la vejez espiritual: la intención pornográfica. Los árabes ven toda cosa bajo el aspecto hilarante. Su sentido erótico no lleva más que la alegría. Y ellos ríen con todas ganas de lo que al puritano parecería escandaloso.»

Oyendo esto, el *reporter*, que estaba enterado por los profesores de la escuela de lenguas orientales de la «imposibilidad» de decir, en una literatura «culta», las enormidades que se encuentran en los textos árabes, murmuró:

—Hay quienes apuestan que no se atreverá usted a conservar su literalidad hasta el fin.

—Ya lo verá usted—terminó Mardrus sonriendo.

Y, en efecto, hemos visto que, con su ingenua valentía, ha llegado a la última página maravillosa sin velar un solo cuadro libre, sin desteñir una sola expresión libidinosa, sin atenuar una sola situación erótica. Así, la leyenda de que el libro, que antes se consideraba como un entretenimien-

to de niños, es una obra obscena comienza a formarse, y acabará, sin duda, por impedir que la gente timorata lo lea. Pero esto, lejos de apenarnos a los que consideramos *Las mil noches y una noche* como la mayor maravilla del ingenio humano, debe regocijarnos íntimamente. Porque, en realidad, un poema como éste no es para todo el mundo. Desde luego, no es para la burguesía. Ni es tampoco para las señoritas educadas en los conventos. No es, en suma, sino para aquellos que son capaces de comprender el alma del árabe.

¿Y sabéis lo que es el árabe, vosotros que lo veis en las viñetas de *El último Abencerraje?* El divino Madrus os lo dice en estas líneas:

«El árabe, a una música—notas de cañas y de flautas—, a una queja de *katun* o de *ud*, a un ritmo de *darabuka* profundo, a un canto de muezin o de almea, a un cuento coloreado, a un poema de aliteraciones en cascadas, a un olor sutil de jazmín, a una danza de flor o vuelo *buka* profundo, a un ritmo de perla de una sólida cortesana undosa, de ojos estrellados, responde, a la sordina o con toda la voz, por un «¡Ah, ah!...» largo, sabio, modulado, estático, arquitectural. Es que el árabe es un intuitivo; pero afinado y exquisito. Ama la línea pura y la adivina, irrealizada. Pero él... estrecha, sin palabras, infinitamente.»

Ahora que ya sabéis lo que vais en él a hallar, abrid, poetas, el libro... Poetas digo...

* * *

Los poetas que en Rusia, en Alemania, en Inglaterra, han abierto con amor las *Noches* de Mardrus, han sacado de ellas, como de una caverna encantada, tesoros de divinas fantasías. «Los autores de *Scherazada* y de *Sumurum* — dice un crítico—son hoy los que nos proporcionan los espectáculos más bellos y más originales.»

¡Autores! ¿De qué pueden ser autores esos caballeros? Lo que han hecho es adaptar a la escena lo que ya existía. Los mismos *costumiers*, que tan orgullosos se muestran del éxito de sus trajes y de sus adornos, no han tenido más que hojear los ocho enormes volúmenes de la edición de *Las mil noches y una noche*, ilustrada con las maravillosas miniaturas de Persia que se hallan en las Bibliotecas nacionales y en las colecciones particulares de Europa. Todos esos jeques, todos esos eunucos, todos esos visires, todas esas bailarinas, todas esas sultanas, todos esos enanos y todos esos jorobados que nos deslumbran con sus trapos vistosos, ya los habíamos visto antes pasar por entre las páginas de la obra mardrusiana. Lo maravilloso es asistir al milagro que de pronto convierte nuestras visiones en realidades y hace de seres imaginarios las más vivas criaturas humanas. Lo único que realmente demuestra un talento personal, en estas *feéries* realistas, es el arte de los decoradores. ¡Ah, esos cuadros maravillosos, esos harems admirables, esos bazares soberbios, esos jardines frondosos! ¡Ahí sí, ahí sí hay genio e invención, ahí sí hay esfuerzo, ahí sí

hay creación! Realizando con colores y formas visibles lo que en los cuentos de Mardrus no es sino vago ensueño de magnificencias suntuarias, Bakst y Stern, Bakst sobre todo, ponen ante nuestra vista los palacios encantados tal cual hubiéramos deseado habitarlos cuando, al leer *Las mil y una noches*, nos sentimos con almas de sultanes. Y en espectáculos de esta índole no puede decirse que el decorado sea cosa de poca importancia. Viéramos una de las dos piezas que acaban de encantarnos en un cuadro vulgar, y nuestro placer sería mucho menos intenso. Para saborear plenamente *Scherazada* o *Sumurum*, la preparación de una *mise en scéne* perfecta es indispensable. Así, cuando en la obra alemana la acción propiamente dicha principia, ya Stern nos ha saturado de orientalismo con su primera decoración fantásticamente realista y realmente fantástica. He aquí al juglar jorobado en la puerta de su casa de danzas, todo melancólico, todo inquieto. En las ventanas, los rostros de las bailadoras asoman risueños y provocantes. Enfrente abre sus puertas la tienda de sederías de Nur-al-Din, el hermano hermoso del horrible jorobado, «el más amado de las damas y al mismo tiempo el más desdeñoso de todos los amores fáciles». Cuando el drama comienza a desenvolver sus volutas luminosas, nos enteramos de que el juglar está enamorado de una danzarina, y de que la danzarina lo desprecia y ama al mercader de sedas. También nos enteramos de que este último

no corresponde al amor de la vecina. Un bajá pasa, y encontrando de su gusto a la bailadora, quiere comprarla como esclava a precio de oro. «No—dice el dueño—, no; por ningún tesoro cambiaría éste.» Un instante después, la favorita del mismo bajá, acompañada de suntuoso séquito, penetra en la tienda de las sedas y encuentra al tendero dormido: lo admira y deposita a sus pies el más rico de sus brazaletes. Al despertarse Nur-al-Din siente una turbación infinitamente dulce: esa joya corresponde a su sueño. Pero ¿dónde está la mujer que ahí la dejó, la mujer a quien admira con la imaginación tal como es en efecto? La bailadora, que lo ha visto todo, corre a describirle la escena y se acerca mucho a él. En ese momento aparece el jorobado, que creyendo que su hermano corresponde al amor de su esclava, la entrega al bajá, que continúa prendado de ella. Luego, la acción se desarrolla con una rapidez y una abundancia prodigiosas. Cada uno de los diez cambios de decoraciones, corresponde a una aventura extraordinaria. El dueño de la casa de danzas, no pudiendo consolarse de la pérdida de su ídolo, se ahorca. Un esclavo lo descuelga y lo mete en un saco. Otro esclavo, que encuentra el saco macabro, lo esconde en la tienda de las sedas. Otro esclavo, que tropieza con un bulto, lo precipita al río. La favorita del bajá vuelve a casa de Nur al-Din a dar una cita en el harem al mercader, diciéndole que lleve unas cajas de telas para enseñárselas y para que a su amo no le choque la

visita. Al entrar en el harem, Nur-al-Din se encuentra con su hermano el jorobado, a quien creía muerto y que sólo estaba privado del conocimiento. El pobre viene en busca de su danzadora, cuya pérdida lo enloquece. En el último cuadro, cuando el bajá descubre al mercader de sedas al lado de su favorita en el gran patio del harem, el jorobado organiza una magnífica danza, en la que toman parte todas las esclavas de la favorita, y trata así de salvar a su hermano. Pero viendo que el bajá lo ha descubierto y va a matarlo, se precipita sobre él y le clava un puñal en la espalda.

Claro que, contada con esta rapidez, con esta falta de detalles, la historia maravillosa no tiene el encanto magnífico que los lectores de *Las mil noches y una noche*, traducidas por Mardrus, han saboreado en el relato original. Mas hay que darse cuenta de lo que significa en el teatro la parte de vida, de movimiento, de ilusión, de realidad. Aun muy fragmentada y muy recortada, la aventura de la favorita Sumurum y del bello Nur-al-Din subyuga por lo que tiene de realización plástica de un bello ensueño oriental. El placer, naturalmente, es todo de la vista. A espectáculos como éstos no se les debe pedir más de lo que son. Pero hasta tratándose, como se trata en efecto, de lo que antaño se llamaba en París un cuadro vivo, es decir, una representación sin palabras, más pintoresca que pasional, la música, que envuelve las escenas en un velo armonioso y que

las hace desarrollarse rítmicamente en su fondo admirable de decoraciones escrupulosas, llega a producir una fuerte sensación de vida fantástica.

En *Scherazada* la acción está asimismo sacada de *Las mil y una noches*. ¿Os acordáis del prólogo de la obra, tal cual el doctor Mardrus lo ha traducido? En su brevedad oriental es quizás la más triste y la más cruel de todas las desventuras de amor. El rey Schariar vive feliz en su serrallo, rodeado de esclavas y de eunucos, de músicos y de juglares, de guardias y de magos. En su alma todo es paz. ¡Alabado sea Alá, soberano del Universo, y la prez y la dicha sobre el gran señor dueño de las tierras de la India! Pero he ahí que un día se le ocurre llamar a su hermano, el príncipe Schahmann, de Samarcanda. Apenas instalado en el palacio regio, el huésped asómase a una ventana que da a los jardines del harem, y todas sus tristezas íntimas se desvanecen ante el espectáculo que contempla, y murmura:

—Mi pobre hermano es más infeliz que yo.

Al día siguiente, como el rey le ve alegre, pregúntale cuál es la causa de su súbito cambio de carácter.

—Lo que me pasa—contéstale—es que hasta ayer yo me creía, por haber perdido el amor de mi esposa, el más infeliz de los hombres. Mas ahora sé que hay uno más infeliz aún que yo. Sólo que Alá es más grande y más misericordioso.

—En verdad, hermano, yo deseo saber cuál es ese hombre infortunado de quien me habláis.

Al cabo de mucho hacerse de rogar, el príncipe exclama:

—Sois vos, mi hermano.

Y para probarle que no miente, llévale a su estancia y le hace asistir al espectáculo que vió la víspera.

Bailado por la *troupe* rusa que encabezan Nijinsky y Karsavine, este espectáculo es maravilloso de movimiento, de alegría, de armonía y de magnificencia. El gran pintor Bakst, que en otras obras había ya demostrado su genio incomparable de decorador, en este *ballet* se muestra superior a sí mismo. No hay idea de la luminosidad, de la frescura, de la grandeza y de la magnificencia de su *mise en scéne*, verdaderamente fabulosa. Cuatro puertas cierran el harem: la puerta de oro, la puerta de plata, la puerta de cobre y la puerta de hierro. En el centro, un jardín de ensueño canta el epitalamio de sus surtidores. Y cuando los personajes aparecen, alados, extraños, inquietantes, diríase, en verdad, que el libro del glorioso doctor Mardrus se ha animado en una apoteosis mágica de realidad. Todos los detalles son impecables. El grupo de las esclavas blancas, mezclándose con el grupo de los esclavos negros, forman un fondo admirable para que resalte la pareja principal: la reina en brazos de un horrible hotentote.

—Eso es lo que había visto—murmura el príncipe de Samarcanda al oído del rey de la India—, eso que tú ves ahora. Sólo Alá es sabio y poderoso.

Entonces es cuando el gran Schariar, desilusionado para siempre, decide decapitar todos los días a una mujer.

Después de estas obras mudas hemos visto otra, venida de Londres, que nos ha parecido más bella aún. Me refiero a *Kismet*, que ya no es una pantomima, sino un drama. ¡Y qué drama! Un drama de fantasmas líricos...

Apenas se alza el telón un recitador árabe como los que se ven en las terrazas de los cafés de Damasco, habla de este modo:

—¡Alabado sea Alá, rey de los reyes, creador de todas las cosas! ¡Alabado sea Alá, que ha extendido los campos cual una alfombra a nuestros pies y ha colgado el firmamento sobre nuestras cabezas! ¡Alabado sea asimismo Mahoma, su profeta, entre los hombres, el bendecidor de los bendecidores, amén! Pero continuemos .. En verdad os digo, los actos y las palabras de los que han venido al mundo antes que nosotros son ejemplos y amonestaciones para los mortales del día. Y de tal suerte es la historia de Hadji el mendigo, que vivió su vida en esta apacible ciudad de Bagdad hace mil y mil años... Ahora es la historia de un día entre sus días lo que os voy a contar, ¡oh, benévolos auditores! Poned cuidado en la enseñanza que va a daros el Destino, llamado «Kismet» por los poetas. Y notad bien las venturas y desventuras asignadas de antemano al hombre, que se eleva y se hunde como la cuba en el pozo. Pero Alá sólo conoce todo... Oíd...

Y la pieza comienza a desarrollarse, cual si fuera la continuación vivida del cuento. Desdeñando las habilidades de los dramaturgos occidentales, que tratan de convertir en fragmentos de realidad los más bellos ensueños, el autor, que es un inglés llamado Knoblanch, pero un inglés que tiene alma de árabe, presenta la realidad cual un bello ensueño. «Renunciad a vuestros resabios estéticos —parece decirnos—, olvidad vuestros prejuicios clásicos, no evoquéis modelos perfectos. Ved lo que va a pasar con corazones de kalifas o de niños. Sed al mismo tiempo primitivos como seres bárbaros, y refinados como seres que están fatigados de todo.» Por mi parte, así lo he hecho. Y gracias a esta supercheria moral, nada de lo que les choca a los críticos graves, ni las inocencias, ni las languideces, ni las incoherencias, nada, en fin, nada me ha causado mal efecto.

El mendigo Hadji aparece dormido ante la puerta de una santa mezquita. Es un hombre cano, envejecido prematuramente, pero aún robusto y activo. Su barba tiene algo de salvaje. Sus sonrisas son a la vez inteligentes y burlonas. Un rayo de ferocidad luce de vez en cuando en el fondo de sus pupilas negras. En el cielo comienzan a elevarse, como suaves ondas de esmalte, las claridades matutinas. Es una madrugada de Oriente con todo su encanto de misterio. Las cúpulas se destacan a lo lejos en la penumbra. Las puertecillas se entreabren. La vida de la gran

ciudad va a principiar. En los blancos alminares, las voces de los almuédanos cantan la gloria de Dios con trinos de una infinita dulzura. Los fieles acuden a la casa de Alá para orar. El mendigo despiértase al ver que el momento de pedir las primeras limosnas del día ha llegado, y tiende la mano. Pasa un mercader y le da algo. Pasa otro y no le da nada. Al fin aparece un caballero soberbio, que le deja caer en la diestra una bolsa llena de escudos de oro. Hadji levanta la vista y reconoce en él a su más terrible enemigo, al odiado y odioso Jawan, causa de todos sus males, causa de su ruina, causa de su envilecimiento. Porque antes de ser un pobre hombre, el mendigo había sido un comerciante poderoso. En su pueblo natal tenía una familia por la cual trabajaba día y noche. Su mujer era la más bella de las mujeres, y su hija la más divina de las hijas. Ahora sólo le queda esta última. La primera escapóse un día con el malvado Jawan, dejándole con el alma ulcerada y sin valor para seguir trabajando. Así, al sentir el peso de la bolsa que acaba de recibir, el infeliz tiene un impulso de rebelión. Aquel oro le quema los dedos. Su alma le grita venganza. Pónese de pie y va tal vez a precipitarse contra su enemigo. Mas su instinto sutil le obliga a comprender que nada puede en aquel sitio, vestido con aquel traje, y combina un plan diabólico. «Lo primero—piensa—es convertirme en un sér de aspecto respetable.» Tranquilamente encamínase hacia el Bazar y se detiene ante dos mercaderes

que exponen suntuosos mantos de brocado. A uno le compra una túnica y al otro un turbante.

—¿Cuánto os debo?—pregunta.

Y antes de que le contesten se aleja rápidamente sin pagar, porque quiere conservar el oro de su bolsa para empresas más grandes. Lo malo es que los mercaderes le persiguen y le hacen prender. El visir le condena a que le corten la mano.

—¡Ay!—exclama—¡Ay, mano de mi alma!... ¡Tú, tú que habrías podido servir a este gran visir de mil maneras, vas a ser cortada! Habrías podido buscarle esclavas divinas, habrías podido defenderle contra sus enemigos, habrías podido matar a los que le odian. No hay en Bagdad otra como tú en potencia y en rapidez. Sabes apoderarte de lo que te conviene y sabes golpear al primer signo. ¡Ah, mano, mano, cuánto pierde el visir al cortarte!

Todo esto al visir Mansur no le conmueve. Pero Hadji dice:

—Sé las historias fabulosas del mundo.

Entonces el visir, como el rey de Scherazada, le perdona para que le cuente esas historias y le lleva a su palacio en calidad de bufón. Ya ahí, al abrigo de todas las persecuciones, no piensa sino en adquirir el poder que necesita para llevar a cabo su venganza y para rescatar a su hija, que vive con una familia humilde en los jardines del kalifa.

Un día Mansur llama aparte a Hadji y le dice:

—¿Eres capaz de todo por mí?

—De todo.

—Pues bien, es necesario que asesines al kalifa.

Antes de cometer su crimen, el mendigo va a ver a su hija, que tiene un novio, un novio jardinero, que no es sino el kalifa mismo disfrazado.

— Que Alá te proteja—dice a la dulce Marsinah.

Y vestido de juglar penetra en los aposentos del príncipe y le clava un puñal en la espalda. Pero los príncipes árabes no mueren mientras la Fatalidad no les ha marcado con su sello.

—¿Quién te ha pagado para asesinarme?—pregúntale.

—Mansur—contesta.

—Mansur y tú pereceréis de la misma muerte.

En la mazmorra donde le encierran, Hadji se encuentra con su enemigo Jawan, que ha sido encarcelado por un delito insignificante y que va a ser puesto en libertad algunos instantes más tarde. La Providencia le proporciona, pues, la doble gracia de satisfacer su venganza y de recobrar la libertad. Con sus manos poderosas estrangula a Jawan. Luego le quita su túnica y se viste con ella. Y cuando los carceleros se presentan para poner en libertad a Jawan, el que sale de la mazmorra es Hadji.

¿Adónde ir? Lo lógico sería alejarse de Bagdad, huir de los cadís y de los soldados. Pero lo lógico no es del reino de las mil y una noches. Así, el

mendigo corre hacia la casa de Mansur y se encuentra con que este cruel visir, deseoso de vengarse del fracaso de la misión criminal que le confiara, ha hecho encerrar a su hija Marsinah en un calabozo, y se dispone a atormentarla con todos los tormentos. Saca entonces el puñal que lleva siempre al cinto y mata a Mansur. En seguida, salva a su hija.

—Y ahora—piensa—nadie podrá salvarme de la horca.

Pero justamente entonces aparece el jardinero, que se quita su disfraz y que dice:

—Soy el kalifa. Ven a mí, Marsinah, ven y sé mi esposa. En cuanto a tu padre, le perdono todos sus crímenes; pero que se aleje de ti, que se aleje de nosotros.

Y volviendo a la puerta de la mezquita, Hadji se acuesta en la piedra santa y se duerme como el día en que recibió la bolsa de Jawan.

Los filósofos han descubierto en el fondo de este cuento delicioso muchas moralidades y muchas inmoralidades. Ese fatalismo oriental que lo arregla o lo desarregla todo a su antojo, sin tener en cuenta ni la virtud, ni el esfuerzo, ni la razon, ni la vida misma, les inquieta como un elemento disolvente. En imaginaciones cristianas, en efecto, la fábula no terminaría tal cual termina ni se desarrollaría como se desarrolla. Pero esto, que hace cavilar a los hombres graves, a mí me deja sin la menor inquietud. ¿Que me importa que Hadji merezca la horca?... ¿Qué más me da que

la justicia resulte burlada? A lo que he asistido no es a una conferencia de moral, sino a un cuento vivido, al más bello de los cuentos. Y así, olvidándome de que hay una lección en toda obra teatral de esta clase, no me acuerdo sino del manto de Hadji y de los velos flotantes de Marsinah, y de las bellas armas del kalifa, y de las actitudes maravillosas de Mansur... ¿No se trata acaso de un sueño, de un puro sueño oriental? Pues entonces, ¿para qué pedir algo más que la embriaguez exquisita de las imágenes fantásticas?...

Antes de estas obras admirables, sólo se veía, de tarde en tarde, en el teatro, una especie de *féerie* inspirada en las *Noches* de Gallaud: *La montaña encantada*, de Moreau. En este drama, la sultana Asitaré es enemiga del amor y de los que aman. Con una filosofía pesimista ve en las locuras sentimentales la fuente de todas las desgracias humanas, el manantial de todos los dolores del mundo. Y como, a pesar de ser reina, es piadosa, ordena que se destierre al Amor de sus dominios. Los mil decretos del Imperio de las Rosas, en efecto, prohiben los besos. La policia no tiene más misión que la de impedir los idilios. El ejército sólo se ocupa en marcar entre los sexos una desunión completa. Y así no hay nada más casto que los días del Imperio. Sólo que los días no son lo mismo que las noches. Un profeta dice a la sultana: «El amor es más fuerte que la ley, y para comprenderlo no tienes necesidad sino de

pasar una noche en vela.» Asitaré sonríe. Sabe que su pueblo la teme. Pero por tranquilizar del todo su conciencia, decídese a recorrer una noche su capital. ¡Cuál no es su asombro al ver que en las calles oscuras, a la luz de la luna, los hombres y las mujeres se unen en parejas apasionadas para ir hacia la mezquita del Amor! Su primer impulso la ordena correr en busca de sus tropas y organizar una matanza general. Pero en el camino un mancebo la detiene. Es un extranjero, un príncipe que viene de lejos y que le pregunta en dónde se halla el palacio de la sultana. «¿Para qué quieres saberlo?» — dice ella. Y él, ingenuo, confiesa: «Para matarla. Yo soy el Amor.» ¡El Amor! La reina lo contempla. ¡El Amor! «Entonces—murmura — el amor es delicioso.» Y lo estrecha entre sus brazos amorosamente.

En cuanto a las hadas de la India, las que permiten a Vasantasena que después de muerta reconquiste su trono, las que obligan al gran rey Tcharudoto a enamorarse de la cortesana, las que hacen encontrarse en una montaña a la humilde Zacuntalá y al poderoso Dushanta, las hadas suaves y serenas que habitan en los palacios de oro del Thibet, tienen ahora menos prestigio que sus hermanas las árabes. Desde los más lejanos días del siglo recién muerto, hasta hoy, creo que sólo una vez han aparecido en el teatro. La obra a ellas consagrada se titula *Brocelandia*. El héroe es Buda. La escena se desarrolla en el jardín de

los Bambús. Las sesenta hijas del viejo Pipaá, ambiciosas y coquetas, deciden seducir al santo hombre. Una tras otra acércanse a él y le hablan al oído con sus voces encantadoras. Esta le ofrece su alma; la otra le ofrece su vida; la de más allá le ofrece sus labios. Y así pasan, en tentador cortejo, sonriendo voluptuosamente. Y ya sólo una falta. Y Buda, que se halla a disgusto, va a levantarse de su trono de flores para huir, cuando la última, que no le dice nada, que sólo le contempla, ruborizándose y temblando, conquista su corazón de cristal. «¿Quién eres?» — le pregunta. Y ella responde: «Soy la ahijada de Sorah, el hada.»

* * *

Los poetas que todavía no han leído *Las mil y una noches*, de Mardrus, prefieren, para sus palacios de hechizo, florestas septentrionales. Los bordes del Rhin y las costas de Bretaña, sobre todo, parecen haber sido siempre fecundas en seres feéricos. Una mitología entera florece ahí desde tiempos inmemoriales. Y son, vivos aún, viviendo en la imaginación del pueblo de una vida de miedo y de entusiasmo, «vivientes» más que vivos, todos los elfos y todos los gnomos, todos los duendes y todos los koriganes. Helos aquí. He aquí a Frega, la de las lágrimas de oro, y a Sauna, protectora de amantes tristes, y a Vora, que vive bajo los pinos melancólicos. He aquí a

Bibiana, más poderosa que el genio, robando a Merlín su fuego sagrado. Es la Venus de esta mitología. He aquí a Titania y a Melusina, a Oriana y a Yolanda. He aquí a la reina Mab en su carro que dos moscas de oro arrastran y que guía un insecto abul. Y detrás de estas divinas representantes del amor, del prodigio, del misterio, aparecen, sirviendo de séquito, los espíritus inferiores, gnomos, elfos, koriganes o nixos. «Desde que la luna enciende su lámpara pálida—dice el historiador del mundo oculto—los elfos abandonan los tilos, sus árboles favoritos, y se reunen en las praderas para bailar sus bailes nocturnos.» Los más grandes cabrían en un cascarón de nuez, y los menores son casi invisibles. Pero no importa. El más débil de todos puede, mejor que un cíclope, transportar fragmentos de montañas para construir palacios y castillos. Recordad las historias del *Bord du Rhin* del viejo Dumas. En cualquiera de ellas se encuentra un galán loco de amor, a quien un margrave irónico le pone como condición para concederle la mano de su hija, que fabrique, antes que el sol amanezca, una ruta a través de la montaña. El galán llora, pensando en precipitarse desde un alto parapeto. De pronto, tras una rosa, surge un sér minúsculo que habla: «No llores, caballero gentil—dice—, no te desesperes, no pienses en morir. ¿Morir tan joven? En verdad es necesario estar loco para tener tamañas ideas... Lo que pide el viejo margrave no es muy difícil de hacerse. Duerme, galán, y

piensa en tu novia... Duerme sin zozobras... duerme sin penas... sonríe soñando en ella.» Y el galán, que, en efecto, se duerme acariciando soñaciones inverosímiles, despiértase antes que el día y ve la ruta terminada. Son los gnomos y los duendes los que han hecho el trabajo. Otras veces los menudos espíritus, compadecidos de las penas de una doncella tan linda como pobre a quien sólo faltan pedrerías para casarse con el príncipe azul, reunen rayos de luna, reflejos de llama, reverberaciones de cielo, y fabrican diamantes, rubíes y zafiros para hacer, no un collar ni un aderezo, sino todo un traje que envuelve en luces el cuerpo de la desconsolada.

¡Oh, los gnomos! Sus ojos, según el anónimo historiador a quien cité hace un instante, tienen un brillo jamás visto fuera del mundo de las estrellas. En sus cabezas pequeñitas, cubriendo sus bucles áureos, llevan coronas de flores púrpuras. Sus sandalias son de cristal. Por la noche, en los jardines, ríen y danzan al ritmo de una música de arpas de oro. Los koriganes, sus hermanos bretones, son menos elegantes y menos esbeltos en su pequeñez. Visten toscos mantos color de bruma y coronan sus cabezas rubias con cascos de cobre. En vez de músicas, piden, para animarse, copas de licor. Son borrachos y caprichosos. Pero no son malos. Después de bailar en la arena de la playa oyendo silbar en los acantilados el viento del Norte, deciden socorrer a las vírgenes en desgracia, a los mancebos sin fortu-

na, a los ancianos tristes, a los niños ambiciosos. Y repartiéndose en grupos infinitos, invaden las aldeas o asaltan los castillos, buscando a quien hacer favores. Entonces, ¡ay de los que se oponen a su voluntad! Hercúleos y crueles, son capaces de estrangular a aquellos que, egoístas e inconscientes, tratan de tiranizar a los amantes. Sigamos al historiador de los espíritus. Va a hacernos conocer a los habitantes del agua—nixos, ondinas y trolls—. «A veces—dice—bogan sobre las superficies de las aguas rozándolas con sus pies; a veces, corriendo rápidos bajo la forma de niños de cabellos de oro, o atravesando a nado lagos y ríos, míranlos con ojos fascinadores. Y su voz engañadora nos promete la eterna felicidad en las profundidades de su glauco corazón.»

Las ondinas tienen los más dulces sonidos en sus arpas, y los nixos producen juegos radiantes de esmeralda y ópalo entre la transparencia de las aguas. El encanto es irresistible, y ninguna fuerza humana puede sustraerse a él. El hombre es atraído hacia este universo misterioso. La atracción va en aumento a medida que las apariciones se alejan. Y entonces, ¡pobre de él!..., ha tomado el camino certero que conduce a la comarca donde el señor de las aguas, el gran Nichus, administra justicia en el fondo de los ríos, castigando a los perjuros—si hemos de dar crédito a la vieja, a la viejísima leyenda del país renano.

Saliendo del reino de las aguas, la historia po-

pular de los seres invisibles nos conduce a las regiones en donde viven los enanos, los coboldos y los duendes. «Antaño—dicen—la tierra nos pertenecía. Si las hadas, nuestras protectoras, nos parecen hoy muy lejos, existen genios próximos a nosotros, que nos inspiran en todo instante, que habitan con nosotros y son nuestros dioses titulares. La tribu de los enanos es incalculable, así como un cortejo espiritual y bullicioso y liliputiense de duendes y de coboldos.»

En otros tiempos los duendes se veían obligados a sostener terribles luchas contra sus enemigos mortales, los gigantes y los ogros; luchas en las que perecían a millares, aplastados bajo el peso de un inmenso talón o reducidos a pasta por una enorme dentellada. Pero los enanos vencieron al fin en ese sangriento duelo, librando a la Tierra de la tiranía brutal y mortífera de los monstruos. Contra la fuerza y la crueldad, la victoria se decidió por la sutileza y el espíritu. Este es el símbolo que debemos admirar en la leyenda de los enanos. Hoy los tiempos heroicos están lejos. Los duendes, después de desertar los talleres subterráneos donde forjaban metales y joyas, vinieron a nuestra puerta y pidieron un rincón en nuestro hogar. Hicimos bien en no negárselo. Con los duendes se albergó la fortuna bajo nuestros techos. Su ilusión en la vida es sernos agradables. ¿Y qué decir de los buenos coboldos?... Estos son los más admirables servidores que podéis encontrar. Cuando vuestra criada está cansada, en un

santiamén os aprovisionan de agua, os cortan la leña y os suben de la cueva la cerveza. De noche recorren la casa de uno a otro extremo, armados de escobas y plumeros. Barren la escalera, limpian la vajilla y la batería de cocina, y ponen los objetos en orden. Cuando han terminado, hablan, lanzando esas sus carcajadas infantiles tan proverbiales en Alemania.

Todas las mañanas la cocinera alsaciana pre para un plato especial para los coboldos. En tanto que éstos ayudan a las criadas en sus faenas, los duendes secundan a los palafreneros en las caballerizas: cuidan a los caballos, los limpian y les dan agua. Las «damitas blancas» tienen gustos más aristocráticos: no cuidan más que a los caballos de pura raza, a los finos y esbeltos árabes. Y mientras el palafrenero duerme, trenzan las relucientes y largas crines de sus amigos predilectos.

Los poetas que, rejuveneciendo esta mitología, nos cuentan cuentos a la manera de Perrault, son hoy más numerosos que nunca. Los Catulle Mendès y los Jean Lorrain dejaron numerosos discípulos que realizan el ideal de Saint-Víctor, el cual deseaba ver un florecimiento del arte magnífico e ingenuo en que los personajes, como si se escaparan de una tapicería, tuvieron una vida a la vez legendaria y robusta.

«Dadme a la Villis bailando con sus pies muertos en la hierba pálida del bosque—decía el gran crítico—; dadme a la Ondina loca y sin alma, peinando sus cabellos de oro en los bordes de la

fuente; dadme a la mujer cisne que al llegar a la Tierra se despoja de su traje de plumas; dadme a la walkura que, con sus patines de plata, raya el ópalo sin fin de las nieves escandinavas; dadme las miriadas de duendes, cuyos solos nombres son ya como gotas de rocío brillando bajo el sol; dadme seres minúsculos que se llamen Origán, Marjolano, Flor del Lino, Grano de Mostaza; dadme, sobre todo, hadas, reinas del país de los ensueños, jóvenes eternamente, vestidas de telas que son como arco iris; dadme hadas de todos tamaños, grandes y majestuosas para dominar en las selvas a los pueblos de los espíritus, o ligeras y menudas para resbalar sobre un rayo de luna; ¡dadme hadas!» Y nuestros contemporáneos, oyendo estas palabras, dan al mundo hadas, no para niños, sino para hombres.

Si Peau d'Anne m'était conté
l'y prendrai un plaisir extrème

—decía Verlaine, ya viejo.

* * *

Pero no es sólo en el cuento, su dominio ancestral, donde las hadas reinan de nuevo. En la Pintura, Jean Veber les ha reservado una de las más bellas ínsulas para hacerlas vivir una vida menuda y suntuosa. Cada año, en efecto, los *amateurs* de arte raro se detienen en el salón ante lienzos

de luz caprichosa que representan escenas de encantamiento. Y como algunos de estos lienzos son verdaderas obras maestras, los editores hacen bien en reproducirlas luego para ilustrar los libros infantiles. Aquí veo, por ejemplo, sirviendo de frontispicio a un poema, el cuadro *Le Géant et la Fée*, y más allá, en una revista, encuentro *La Fée et les nains.* Una selva—la selva oscura en que Bibiana arrancó a Merlín su secreto mágico—, la fosforescente selva de Brocelianda, a la hora del crepúsculo, que es la hora de las aventuras feéricas. Armado de su enorme cuchilla, el ogro gigante aparece por la ruta sombría, apartando las ramas de los árboles como si fueran hierbas y malezas. Todo en su ser colosal es verde y gris. Su cabellera, en la penumbra crepuscular, se confunde con las copas de los robles. Sus piernas son como troncos nudosos. En sus manos brilla el arma, y en su rostro los ojos resplandecen. Su aliento hace temblar a los hombres, que huyen despavoridos.

¡Inútil huir! La mano gigantesca los alcanza, y la cena comienza. El ogro necesita todo un pueblo. Ya lo tiene. Ya están allí a sus plantas, agonizando de miedo, centenares de hombres. El cuchillo se alza. Mas al instante mismo, el hada aparece vestida de pedrerías, sonriendo mágicamente, y dice al ogro: «¡Detente!» Y el monstruo enorme, el gigante voraz, deja caer el cuchillo, y dominado por la belleza, arrodíllase ante Oriana. Tal es *Le Geant et la Fée.* En cuanto a *La Fée et*

les nains, casi es lo contrario y casi es lo mismo La selva, siempre la selva en la penumbra, ya no del crepúsculo, sino del alba, con tonos color de rosa en el ambiente y con retozones aleteos de hojas en la espesura. La ruta blanca brilla y serpentea hasta perderse en el horizonte. La reina de las hadas viene de su castillo, coronada de oro, con su traje de gala que dos pajes minúsculos sostienen. ¿En qué piensa la soberana? Seguramente en un príncipe amado, pues sus labios se entreabren en una sonrisa idílica. De pronto, saliendo de todas las malezas, apareciendo entre los troncos de los árboles, surgiendo de entre las piedras, corren hacia ella, en racimos vocingleros, los enanos de la montaña. Todos son iguales de tamaño. En cambio, cada uno de ellos tiene una fealdad especial. Este, con cara de niño, es calvo; aquél parece una mujer con barbas; el otro es un pájaro de presa con bigotes; el de más allá ofrece el aspecto de una cicatriz fresca; y los demás, todos los demás, a pesar de su número infinito, son característicos en sus individuales horrores. Cantando rodean a la reina Hada y se arrodillan para decirla que la adoran, y, lo que es peor, que la desean. ¡Qué miedo! La pobre tiembla, y los pajes se esconden bajo la cola de la falda. ¡Qué miedo! ¡Qué angustia! Con una mirada uniforme, todos los enanos la contemplan ávidos. ¡Ella, alzando los ojos al cielo, implora la protección de sus amigos los espíritus.

En Inglaterra también hay un pintor que, aun-

que menos fantástico, produce impresiones profundas de misterio y de enigma con sus lienzos feéricos. Se llama V. Glehn. Su obra maestra se titula *¡L'Enchantement de la Fôret.*

¡L'Enchantement de la Fôret! El encantamiento de la selva; una floresta de teatro y de *féerie*, un hechizo de luces artificiales, todo lo convenido y todo lo conocido; los *trucs* de los maestros decoradores, la habilidad de los que pintan escenarios. Pero hasta lo más pomposo de la obra está animado por una intensa vida interior que sugiere ideas de hechicería. Un cielo cuyo fondo es de azul mineral, de color de diamante de Hope, mejor dicho, con reflejos oscuros, *blue black* y ala de cuervo; un cielo de tempestad wagneriana cuyo tono dominante va degradándose en tintes menos profundos, en gamas variadas de azules luminosos, hasta llegar a fundirse con el matiz terrestre en verdes claridades sobre las cuales algunos árboles gigantescos se destacan cual fantasmas quietos. La tierra es áurea. Las rocas son áureas. Todo es áureo en el suelo: los senderos que se retuercen, y la ruta que allá lejos se arrastra, y la llanura misma. El aire, que arriba tiene la pesadez angustiosa de los ambientes de aquelarre, aligérase, dorándose, al acercarse al suelo.

Los troncos simétricos de una alameda plantada a la manera primitiva, rayan de verde sucio el fondo. Las márgenes superiores de un arroyo en el cual los colores del cielo se reflejan, son de llama con todos los tintes ígneos, desde los más

intensos de hoguera, hasta los más ligeros de alcohol. De cerca parece este incendio de la tierra un hacinamiento de vidrios que humean. De lejos, el miraje es admirable de realismo teatral. Seis mujeres pueblan este paisaje. Helas aquí, en el momento en que despiertan, estirando sus miembros de nácar. Todas son iguales. Son seis Bibianas o seis Yolandas. Sus altos talles que ondulan sin voluptuosidad, en cadencia desdeñosa, soportan las corolas encendidas de los rostros. Y con sus cabelleras de fuego, las seis hadas hacen pensar en flores del mal, en inmensas flores de pecado y de crueldad, en flores monstruosas cuyo perfume, dilatándose en ondas de helado vicio, mancha el cielo de nubes oscuras.

* * *

En el teatro también, durante estos últimos años, las hadas han reaparecido. Sin contar los arreglos nuevos hechos por Maurice Bouchor de los *féeries* de Shakespeare, siempre se puede aplaudir, cada temporada, más de una obra de encanto. Recordemos algunas de las que más éxito han obtenido. Del poeta Ed. Diet, *La araña de oro*. El intrépido Amadís, caballero casto, parte guiado por el cuervo áureo hacia la comarca del amor maldito, con objeto de libertar de la cautividad amorosa a todos aquellos incautos que han caído en las redes del hada Oriana. Para atizar su entusiasmo, el cuervo le refiere en el camino

los tormentos que sufren los cautivos. «Viven—le dice—, si tal cosa es vivir, ardiendo en las llamas cárdenas del deseo, y no tienen cada día sino un minuto de ventura, que es aquel en que ven a la divina Oriana peinar sus cabellos de luz.» Amadís llega al fin a la comarca del amor y toca su trompa de guerra. Los cautivos se estremecen llenos de esperanza. Pero Oriana, desdeñosa, ríe; y para resistir a la espada abre su tela de araña, se coloca en el centro y comienza a peinarse la áurea cabellera. La mano guerrera tiembla. Y es en vano todo esfuerzo, es inútil todo coraje. El caballero casto sucumbe y entra a formar parte del rebaño maldito que se incendia en su propio fuego. *Mirka la encantadora*, por Boyen y Pollonnais, es la historia de una princesa y de un príncipe que se aman, a pesar de un rey vecino que querría casarse con ella y de una reina cercana que querría casarse con él. La guerra se hace necesaria. Los reyes enemigos se unen. «¡No importa—exclaman los príncipes—, lucharemos hasta vencer! La juventud es favorita de la victoria.» Sólo que, por desgracia, las tropas regias son más numerosas que las tropas principescas, y vencen. ¿Qué hacer? Los príncipes están a la merced de sus vencedores. «Es necesario entregarse», gimen. Pero en aquel momento un hada aparece, y cantando canciones guerreras, dispersa los reales ejércitos. *El príncipe Riquet* es una obra maestra del género. La princesa Rosa es linda como una rosa; pero, ¡ay!, es tan tonta...; mien-

tras el príncipe Riquet es sutil como un encantador; pero, ¡ay!, es tan feo... Y ella, más entusiasta del talento que de la belleza, se enamora de él. Y él, desdeñoso de la inteligencia, pero fanático de la gracia, se vuelve loco por ella. Sólo que éste piensa: «¿Cómo me va a querer, ella tan linda, siendo yo tan feo?; mientras aquélla murmura: «¡Jamás un sér tan sabio amará a quien, como yo, encarna la ignorancia!» Y así permanecemos largo rato, viendo pasar a los gnomos y a los elfos, hasta que un hada protectora une las manos y los labios de los príncipes. *Le Chateau de Koenigsburg*, de Félix Dupont, es, si no más grave, ya que nada es tan grave como el amor de dos príncipes, por lo menos más triste. Las hadas, aquí, no ríen. Son hadas guerreras, que tienen necesidad de luchar contra los bandidos de la montaña. Naturalmente, vencen. ¡Pero al cabo de cuántas penas! Los bandidos se han robado a Odette, la novia del caballero Rolando. Este, aunque es el más bravo de los hombres, llora cual la más débil mujer, hasta que Bibiana, en una apoteosis, le devuelve a su adorada Odette.

He recordado de memoria estas obras teatrales, representadas en el transcurso de los últimos años; pero recurriendo a una colección cualquiera de revistas, seríame fácil encontrar la huella de otras muchas. Porque nuestra época, tan prosaica, en su perpetua contradicción se complace, más que ninguna, en oír historias de encanto. «Y esto prueba que la prosa actual no es más que su-

perficial»—dice Anatole France, el gran doctor en ciencias feéricas, el teórico de las hadas.

* * *

¡Doctor en ciencias feéricas!

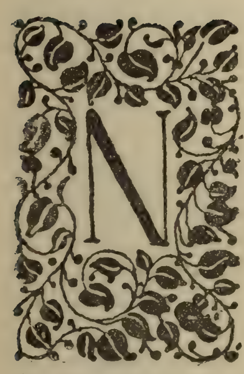
No creo que al maestro le disgustase este título, al cual le da derecho un opúsculo que acaba de editarse nuevamente, y que se titula *Dialogue sur les contes de Feés*. Oíd algunos fragmentos de este tratado:

«*Feé*, en francés; en italiano, *fata;* en español, *hada;* en portugués, *fada;* en provenzal, *fade*, se deriva del latín *fatum*, que significa destino. Las hadas resultan de la concepción más dulce y más trágica, más intima y más universal de la vida humana. Las hadas son nuestros destinos. Un rostro de mujer sienta bien al Destino, que es caprichoso, seductor, lleno de encanto, de inquietud y de peligro. No lo dudéis: cada uno de nosotros tenemos como madrina una hada que deposita en nuestra cuna dones venturosos o terribles. Contemplad a los hombres, preguntaos por qué son felices o infelices, y veréis que la única razón es la voluntad de las hadas. Para dar gusto a los hombres graves, convengamos en que los cuentos de hadas son absurdos e infantiles. ¿Pero acaso la *Iliada*, que también es infantil, no es el más bello poema que existe? La poesía más pura es la de los pueblos nuevos. Los pueblos son como el ruiseñor, y no cantan bien sino mientras tienen

el corazón alegre. Al envejecer se vuelven solemnes, sabios, meticulosos, y sus mejores poetas no son ya sino magníficos retóricos. *La bella del bosque durmiente* es cosa pueril, sí; por eso se puede comparar con la *Odisea.*»

Ya lo oís. Y ahora, si los libros graves os interesan más que las frívolas historias de hadas o de gnomos, no leáis ni a Mardrus ni a Perrault... Leed a Paúl Bourget, y en el pecado llevaréis la penitencia...

LOS MALANDRINES DE PARÍS



o teniendo ya esperanzas de destruir a sus apaches, los parisienses quieren ahora refinarlos. «Sed en buen hora malandrines — les dicen —, puesto que para eso habéis nacido; pero sedlo con generosidad, con galantería y con elegancia.» La elegancia, sobre todo, es lo que París desearía. La grosera conducta de sus bandidos, lo humilla. Esos pálidos señores de horca y cuchillo que terrorizan los barrios bajos, y que no respetan ni la belleza ni la infancia ni la debilidad, no son dignos de inspirar novelas y romances. ¡Oh, si en vez de ser así tuvieran un sentimiento noble de la éstetica del bandolerismo! ¡Si supieran vender sus vidas con arrogancia! ¡Si, en ciertos casos, lejos de robar socorrieran, y lejos de matar protegieran! ¡Si

fueran más románticos, menos prácticos! Y París, el buen París, que siempre ha sido adorador de lo pintoresco, evoca las figuras de los salteadores de antaño y las ofrece, coronadas de laureles, a la admiración de los bandidos de hogaño. Toda una literatura callejera, en efecto, florece gracias al neorromanticismo espeluznante. En las cubiertas de los libros baratos, la bizarra silueta del bandolero magnánimo destácase envuelta en su capa rutilante. «Es el pan de los pobres» —murmura Jules Claretie. Pero la verdad es que comienza a ser el pan de todos. ¿No ha escrito el grave historiador Brentano una obra sobre Maudrin, obra que hoy entusiasma más que la mejor novela? Pues esa obra no es sino una adaptación docta de la literatura del arroyo. Y tal vez es algo más, y tal vez es algo peor. Tal vez es un breviario, un *pendant* al libro célebre de Tomás de Quincey, algo como un manual que podría titularse: «El bandolerismo considerado cual un arte decorativo.»

Me diréis que Fruk Brentano no se toma ni aun irónicamente la libertad de celebrar la grandeza de los crímenes de su héroe. Es cierto. Pero hasta conservando, como conserva, la más estricta impersonalidad, se le ve el entusiasmo. Cada vez que refiere una aventura heroica y galante de su bandolero, se adivina el regocijo de su alma.

«Así eran los de antaño—parecen decir—; así eran, justicieros, finos, caballerosos, y no crueles y duros y groseros como los de hoy.» La deca-

dencia, en realidad, es sensible. Entre un apache del bulevar de la Villete y un contrabandista de la Compañía de Maudrin, hay la misma diferencia que entre un oficial del mariscal Mauricio de Sajonia vestido de encajes y un guerrero africano. Mas en esto, lo mismo que en otras cosas, tal vez hay que culpar menos la degeneración de las almas que la reforma de la vida material. ¿Cómo, en efecto, conciliar las nobles maneras de un Fra Diávolo, o de un Cartouche, con las redes ferroviarias y la organización policíaca de nuestro siglo? Para ser capitán de bandoleros había necesidad de una vida lenta y patriarcal. La rapidez es la piedra angular de las aventuras. En cuanto un salteador va más despacio que los gendarmes, ya su prestigio desaparece. No hay sino ver la importancia que el mismo Maudrin daba a sus monturas, para comprenderlo. En el libro de Brentano encuentro, a este respecto, una anécdota significativa. Caminaba el gran contrabandista por la carretera de Lyon, después de haber hecho una fructuosa campaña, y no tenía necesidad de oro ni precisión de víveres. Los carros de los campesinos pasaban, cargados de trigo, sin despertar en su alma codicia alguna. Con su eterna sonrisa en los labios, saludaba a todo el mundo campechanamente, y seguía su ruta. Para lo único que se detenía, de vez en cuando, era para socorrer a algún desvalido. Pero, de pronto, un coche apareció en lontananza entre nubes de polvo. Los campesinos se apartaban para dejarlo pasar,

temerosos de que en su vertiginosa carrera los aplastase. Al verlo, Maudrin requirió el trabuco y lo obligó a pararse. Luego, haciéndolo rodear por su gente, acercóse a la portezuela y dijo, lleno de galantería, a la pareja que iba dentro:

—Perdonad si os detengo, pero vuestros caballos me convienen. Decidme el precio que valen y os los pagaré en el acto. Bestias tan rápidas en manos que no sean las mías, me inquietarán siempre.

Los dueños del coche se apearon. Cuatro días después un hombre misterioso les entregaba en pleno Lyon el precio de los caballos, más una pieza de brocado que el gran contrabandista enviaba como regalo a la dama, para que le perdonara el haberla obligado a andar algunas leguas a pie.

Hoy lo único que puede vencer a los ferrocarriles, lo único que puede pasar entre las redes de la policía, lo único que puede engañar a los jueces, es la astucia. Los asesinatos y los robos a mano armada no producen nada. El que se decide a lanzarse al bandolerismo lleva una vida miserable y acaba en la cárcel o en la guillotina antes de muchos meses de ejercicio. Una siniestra estadística prueba que los asesinatos no producen, término medio, sino diez y ocho francos cincuenta. En cambio el arte de estafar se encuentra en su edad de oro. Cada mañana hay una revelación que nos deja a todos espantados. ¿Habéis leído el proceso de los diamantes?

Un químico sin fama, Lemoine, ha logrado sacar a personas que parecen de la raza de los linces más de dos millones de francos, prometiéndoles que iba a fabricar para ellos diamantes iguales a los del Cabo. Con una maña que Ulises le envidiaría, ha hecho experimentos ante banqueros y lores. «En mi presencia—dice un millonario inglés—compró en algunas farmacias unos paquetes de polvos misteriosos; delante de mí los mezcló y los puso en el fondo de un crisol que yo mismo había examinado; delante de mí introdujo el crisol en un horno eléctrico, donde lo dejó durante media hora; delante de mí, en fin, sacó luego el crisol y lo rompió.» En cuanto a los diamantes que salieron del crisol, el millonario los enseña. «Son perfectos», contestan los joyeros llamados a examinarlos. Y es necesario esperar semanas y semanas para llegar a averiguar que Lemoine, procediendo con la sencillez de un prestidigitador de pueblo, servíase de crisoles de doble fondo, en los cuales escondía unos cuantos diamantes brutos.

Nada es esto, sin embargo, comparado con otras invenciones. Los sabios han preparado ya el terreno de los alquimistas. El gran Berthelot murió convencido de que la transmutación de los metales es, en principio, posible, y Moissan logró fabricar algunos diamantes minúsculos. El rubí artificial es idéntico al natural. Centenares de químicos trabajan por reconstituir las demás piedras preciosas. Pero ¿qué me decís del otro inven-

tor descubierto en estos últimos días y que también había ya logrado sacar del bolsillo de sus contemporáneos cerca de medio millón de francos? Este había encontrado nada menos que la manera de transmitir la fuerza motriz sin hilos ni correas, lo mismo que Marconi transmite la palabra telegráfica. En un sitio cualquiera, en un torrente de preferencia, establecía un motor. Con ese motor transmitía a leguas de distancia la fuerza a otro motor cualquiera. Los experimentos daban resultados sorprendentes. El motor receptor se hallaba colocado en una mesa, ante todo el mundo. El milagro era visible. Los capitalistas se preparaban a darle muchos millones por su parte. Pero, ¡ay!, un ingeniero diabólico tuvo la ocurrencia de cortar los cuatro pies de la mesa sobre la cual reposaba el motor, y vió que por uno de ellos pasaban dos alambres que ponían en contacto la máquina encantada con la canalización del alumbrado público.

¿No son estos los verdaderos Fra Diávolos, los verdaderos Maudrins, los verdaderos Cartouches de nuestra época? ¿No encarnan en sus sutiles osadías la misma alma aventurera que antaño encarnaron los grandes salteadores de caminos?

Yo, por mi parte, jamás pude sustraerme a la admiración que me causan esos seres extraordinarios que saben servirse de la habilidad lo mismo que sus abuelos se sirvieron de la fuerza. Hasta las razones que Maudrin daba para excusar sus acciones, se encuentran en ellos.

—Yo —decía una abuela de Lemoine, la gran Teresa Humbert—no le he hecho daño a nadie, sino que, al contrario, he castigado a algunos usureros que explotan y atormentan a la gente pobre.

Ahora bien: comparad esta idea con la que Brentano expone en su libro, y veréis que todo, con diferencia de los medios de acción, es igual a través de los siglos. En la época de Maudrin, es decir, cuando el régimen monárquico agonizaba en Francia, los verdaderos tiranos del pueblo eran los *fermiers* y los *sous fermiers* generales, que representaban al Fisco en lo que tenía de más odioso, es decir, en sus monopolios. Pero cuando hoy decimos «monopolios», no nos damos cuenta de lo que la palabra significaba entonces. El monopolio de la sal, por ejemplo, era un odioso, un inicuo método de expoliación. Cada habitante del reino tenía la obligación de comprar siete libras de sal por año para sus alimentos personales. Si se le ocurría regalar un puñado a su vecino, multa; si le daba otro puñado a su caballo o a su vaca, cárcel; si salaba con eso un jamón o un pescado, azotes. Para todo uso que no fuera la cocina, la sal debía comprarse aparte, a un precio diferente. «Si una vaca había bebido el agua del mar o de una fuente salina—dice Brentano—el animal era confiscado y su dueño pagaba trescientos francos de multa. Si un campesino no compraba las siete libras cabales en el año, el *fermier* le confiscaba sus tierras o sus muebles.»

Los únicos que se atrevían abiertamente a luchar contra esta tiranía eran los contrabandistas. Por eso el pueblo, lejos de delatarlos, como la ley lo hubiera querido, se complacía en protegerlos. Cuando los veía en mal camino, los prevenía del peligro.

—¡Cuidado con la horca!—gritaban los campesinos a Maudrin al verlo demasiado cerca de los dragones.

La menor falta, en efecto, era castigada con la pena capital. Una ordenanza que Brentano cita, estableció así las penas: por la primera tentativa de contrabando, doscientas libras de multa; por la segunda tentativa, seis años de galeras; si en esta segunda falta se habían servido de un caballo, nueve años de galera y trescientras libras de multa; si no podía pagar la multa, azote y marca con hierro candente; si estaban armados los contrabandistas, por cualquier falta, pena de muerte. Ya lo veis, pues; de todos los castigos, el único aplicable era la horca, la vil horca, puesto que contrabandista sin trabuco y pistolas es como árbol sin hojas.

Maudrin no sólo tenía armas, sino uniformes. Su cuadrilla era un ejército reducido y valeroso. En los pueblos, la gente les veía aparecer sin gran miedo. Ya se sabía que si llevaban malas intenciones, no era contra el pobre campesino, contra el burgués humilde, sino contra los representantes del rey y de los monopolios. La primera operación que llevaban a cabo al entrar en una

localidad consistía en dirigirse hacia la administración de los estancos y apoderarse del dinero contante y sonante. En cambio de ese dinero, daban al monopolio tabaco traído de Suiza o sal recogida en Provenza. Lo que les quedaba, repartíanlo a precios módicos entre los habitantes pobres del lugar. Luego, tranquilos, los buenos contrabandistas se iban, seguros de que los gendarmes llegarían tarde. Heroicos y galantes, sabían ofrecer cintas a las damas y estocadas a los dragones. ¿Qué más podía pedirse de ellos? Una tarde, como los habitantes de una villa se habían armado y juraban que no permitirían a los bandoleros que entraran, Maudrin dejó sus gentes en las afueras y solo, sin armas, penetró en el recinto de la población. Los aldeanos, entusiasmados, aplaudieron aquel acto de arrojo. Pero los dragones, que andaban cerca, persiguieron al capitán atrevido y al cabo de poco tiempo lo prendieron. Su muerte, al decir de su confesor, fué ejemplar.

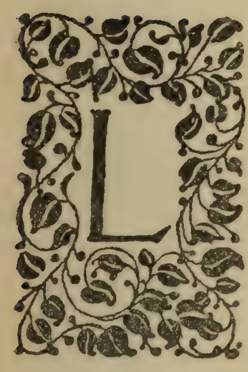
—En el fondo—decía al ir hacia el cadalso—yo no le he hecho daño sino a los ricos, a los explotadores del pueblo, a los tiranos de la gente pobre.

Siglo y medio antes, este es el mismo discurso de Teresa Humbert. Y es probable que mañana, cuando Lemoine vaya camino de la cárcel, dirá a su abogado:

—En el fondo, yo no le he hecho daño a nadie... Al contrario... Los dos millones que me dieron los grandes capitalistas ingleses, yo se los dí a los obreros de Francia...

Lo único que ha desaparecido, en realidad, es el trabuco y la capa. El alma aventurera vive y vivirá siempre. Se ha hecho sutil, eso es todo, y en vez de amenazar, convence. Ya Ulises, hablando al hijo de Aquiles, le decía en la *Iliada:* «En otro tiempo yo tenía también el brazo activo y la lengua perezosa; mas hoy estoy convencido de que es la palabra hábil la que domina al mundo.» Ulises es el patrón de los tiempos modernos.

LA PASION DE LOS MONSTRUOS



AS damas que establecen las modas raras y que hacen cambiar el rumbo del snobismo según el capricho de sus nervios, acaban de declararse locas por los enanos. Todo, en efecto, es para los enanos, todo por los enanos, todo de los enanos. En las comedias veraniegas de los *cabarets* mundanos, los buenos poetas montmartreses tienen la estricta obligación de introducir por lo menos un enano. En el Bosque, a la hora de las elegancias, basta que un sér liliputiense vaya sentado en el pescante de un automóvil, al lado del cochero, para que los grupos femeninos no se fijen sino en él. Un minúsculo camarero ha hecho la fortuna de un café del barrio de la Estrella. Otro sér menudo, cantor de coplas escabrosas, atrae infinidad de gente a cier-

to *music-hall* del bulevar de Clichy. «¿Quién no tiene su enano?», gritan los vendedores ambulantes ofreciendo monos contrahechos de cartón o de goma. Y, por mi fe, entre la gente novelera, no hay quien no lo tenga, por lo menos, pintado. Con el ingenio que los caracteriza, los editores de estampas hanse apresurado a publicar una serie, no completa, pero siempre muy bella, de enanos de Velázquez. *Les cinq tipes du nain* titúlase un álbum que acabo de comprar. ¿Queréis ver los cinco tipos velazquinos? Este primero es el Primo bufón, sabio y grave y triste; su amplio chambergo de fieltro esconde su cráneo calvo, y sus manos se pierden entre las páginas de un legajo... Este otro es el niño de Vallecas: el horrible, el alucinante niño monstruo, cuyos ojos parecen muertos y cuyos labios carecen de sangre... El tercero es Antonio el Inglés, suntuoso, garboso y orgulloso al igual de sus amigos los cortesanos de Castilla; a su lado un enorme lebrel lo hace parecer aún más menudo y más gordo; su sombrero es más grande que sus piernas; sus brazos son del tamaño de una pluma de gallina... El de más allá es San Sebastián de Mora; el melancólico Sebastián de rostro minúsculo y perfecto, de mirada profunda, de actitud serena; el Sebastián que sueña, sin duda, sueños mayores que su cuerpo... El último, en fin, es una mujer, un engendro femenino de labios delgados, de gesto agrio, de ojos hostiles: la Barbola.

Pero no son estas criaturas de Velázquez, ni las

innumerables imitaciones de sus continuadores, las que más ocupan y más preocupan. Las damas parisienses quieren enanos y enanas en vida: enanos que hablen, enanos que amen, enanos que sufran. ¡Hay tal misterio en esos seres sumarios y contrahechos! Yo me figuro a una de las aristocráticas heroínas de la condesa de Noailles o de Octave Mirbeau, reflexionando, durante sus largas horas de ocio, en el enigma de un alma de enano y en el orgullo de conquistar esa alma. ¿No hay acaso una voluptuosidad infinita en inspirar pasiones a los monstruos?... La *Leyenda Dorada*, que es el espejo ingenuo de todos los horrores eróticos de la Edad Media, está llena de ejemplos de trasgos ante los cuales la virtud de las santas se siente a punto de desfallecer. Sin ser exactamente santas, las extrañas mujeres modernas que inspiran a los novelistas sus obras más perversas se estremecen hoy de sólo pensar en el sabor de un beso liliputiense, como allá en la época lejana en que Jean Lorrain había puesto de moda las máscaras se estremecían pensando en caricias de frenéticos hombres de rostros ocultos. «La gloria de París—dice Baudelaire—es que contiene cien ciudades diferentes.» Ahora bien: entre estas cien ciudades, por lo menos hay tres o cuatro en las cuales el desequilibrio es un estado endémico. Son las ciudades que inventan las locuras artísticas y los vicios extravagantes. Son las ciudades del opio, de las ensaladas de éter, de las fiestas macabras, de las flores exóticas, de las

mujeres lívidas, de las misas negras, de los ritos ocultos, de los poetas melenudos, de los amores morbosos, del goguinismo pictórico... Son las ciudades que viven en perpetua alucinación y en perpetua fiebre... Para ellas se construyeron antaño las capillas demoníacas... Para ellas se hicieron las exposiciones de Rops y de James Ensor... Para ellas fueron las fiestas del barón Adeleswward... Para ellas, en fin, un sabio manager recién llegado de Buenos Aires ha fundado en el Jardín de aclimatación una verdadera aldea de enanos, que se llama El Nuevo Liliput.

Lo mismo que todo el mundo, yo he ido a visitar ese pueblo excéntrico, cuyos ciudadanos son del tamaño de mi bastón. La *mise en scène* es perfecta. Cada liliputiense se presenta vestido con el traje que mejor puede hacer resaltar su carácter. Uno de ellos, rubio, fresco, de aspecto robusto en su menudez, ostenta con orgullo un uniforme de bombero. Otros remedan a los policías franceses con sus esclavinas azules y sus sables cortos. Uno, que es negro y que tiene unos ojos admirables y unos dientes como perlas, se pasea vestido de almirante haitiano. Los dos más esbeltos llevan trajes andaluces y se envuelven en capas deliciosamente caricaturescas. Los suizos son más de cuatro, y con sus medias blancas, sus tirantes bordados y sus sombreritos adornados de plumas de gallo, parecen muñecos para adornar una vidriera. Pero lo que más abunda, como es natural, es el tipo del caballero contemporáneo en sus di-

versas formas. Y es de ver la majestad con que unos se envuelven en levitas profesorales, y la gracia con que otros usan el frac de ceremonia, y la campechanería con que los demás se meten las manos en los bolsillos de la americana.

—¿No le choca a usted la fealdad de casi todos esos pobres seres?—me pregunta un médico que se pasa en el Nuevo Liliput los días enteros, tratando de estudiar la psicología del enano.

—No, le contesto.

Y, en efecto, lo que me choca no es la fealdad de muchos de ellos, sino la perfección de algunos, pues así como los hay que son verdaderos corigaes, los hay también que son modelos de belleza masculina. Uno, sobre todo, un tal Delfín, que apenas mide ochenta centímetros de alto, parece la reducción primorosa de un efebo antiguo. Nada en él denota la degeneración. Su sonrisa es clara, su mirada es franca, su palabra es armoniosa. Habla de todo sin afectación y de todo habla bien.

Pero no es ni éste, ni ninguno de los demás que sólo son miniaturas humanas, los que seducen a las señoras raras y entusiasman a los caballeros del andante snobismo. Para estas damas y para estos señores, lo más bello es lo más espantoso. Los que además de ser diminutos son contrahechos, los que tienen ojos de poseídos, los que se retuercen en muecas diabólicas, los que apenas pueden mover sus piernas adiposas, los que caminan con fatiga grotesca bajo el peso de una joroba, los que sostienen con pena una cabeza

enorme sobre un busto raquítico, los que parecen escapados de los lienzos de Velázquez, los atroces muñecos de pesadilla, en una palabra, esos son los que atraen, los que cautivan, los que interesan.

Hay enanos de éstos—me asegura el médico—que ejercen una verdadera fascinación en el ánimo de las mujeres desequilibradas que vienen a verlos. El número de cartas de amor que cada uno de ellos recibe es incalculable. Y no crea usted que se trata de pura novelería del momento. El enanismo ha existido siempre en el mundo, y en más de una ocasión se ha manifestado con tanto furor como ahora. La historia nos habla de la pasión de algunas damas romanas por sus enanos. Los césares mismos, como cualquiera de nuestros grandes *snobs*, complacíanse en contemplar a los enanos. Augusto erigió una estatua a un enano. Tiberio le permitía a un enano que criticase en alta voz su política. Los enanos luchadores de Domiciano fueron famosos. Pero esto no es nada si se compara con el furor que en la Edad Media hacían los liliputienses. Aquellas damas seráficas que vemos en las tapicerías descoloridas con sus velos flotantes y sus altos tocados, no siempre desdeñaron a los monstruos. En la corte de todos los reyes, el obligatorio enano era don Juan. Y tampoco puede decirse que el Renacimiento, con su culto de la armonía, con su amor de la belleza perfecta, haya curado a nuestras abuelas del entusiasmo por lo estrambótico. La historia del bu-

fón Jeffery Hudson, que sedujo en la corte de Inglaterra a más de cien damas de la reina, es una prueba de lo que le digo a usted. Hoy, al contrario, el enano, aunque aún seduce a las desequilibradas, ya no es un conquistador tan peligroso como antaño. Perdiendo los trajes de cortesano y los títulos de nobleza que los reyes les daban, los liliputienses han perdido algo de su prestigio. La democracia no es el estado social que más los favorece. Así, hay que ver lo poco republicanos que son cuando uno los estudia a fondo

Sin estudiarlos a fondo como el médico que me habla de este modo, yo creo que he podido notar el amor de los títulos que existe entre los muñecos vivos. En la Nueva Liliput, en efecto, hay dos enanos que son nobles: conde y condesa o marqués y marquesa, no lo recuerdo a punto fijo. Pero lo que sí recuerdo es que ambos tienen caras chatas, cuerpos obesos, actitudes pesadas, maneras grotescas y trajes sin elegancia. Sin ser horribles, tampoco son agradables. Hablan mal, tartamudeando, y repiten las palabras. Tienen, en fin, un orgullo que ofende. No obstante, todos los demás enanos parecen respetarlos, y admirarlos, y envidiarlos.

—¡El prestigio del título nobiliario!—exclama el médico.

Luego, con verdadera melancolía, agrega:

—Y, sin embargo, esa pareja no tiene nada de envidiable. El «enanismo» de que padece es el más triste de todos, el que, sin reserva, puede

considerarse como una verdadera enfermedad, y que se llama, en términos doctos, el *pottismo* o mal de Pott. ¿Sabe usted lo que es este mal?... Es la consecuencia de una tuberculosis vertebral infantil. La tuberculosis destruye algunas vértebras en el niño, que desde ese momento deja de crecer de un modo normal y se ensancha, y se achata, y se tuerce. Entre los enanos de Velázquez hay uno que presenta todas las características del *pottismo*. Es el niño de Vallecas. Cuando uno ve a cualquiera de estos enfermos y piensa que antiguamente no servían sino para hacer reír a los reyes, no puede menos de reconocer que la piedad ha hecho progresos en el mundo. Hoy, por lo menos, se les respeta y se les ama... No me refiero, claro está, al amor de esas desequilibradas que buscan un beso de monstruo como otras buscan una orquídea fenomenal... No... Eso es repugnante... El verdadero amor es el de las buenas y nobles gentes que, sin interés ni snobismo, fundan obras pías destinadas a recoger y a cuidar a estos pobres seres contrahechos.

LA INFLUENCIA DE LAS NOVELAS POLICÍACAS



Los lectores que se deleitan con las muy ingeniosas y muy inquietantes páginas de las *Aventuras de Sherlock Holmes*, no pueden figurarse la influencia que ese librito ejerce actualmente en Francia. Y no me refiero a influencia intelectual. Aquí los que más tarde comprenden o admiran lo que viene de fuera son los escritores.

Cuando el público todo, allá a mediados del siglo pasado, había sentido, leyendo a Edgar Poe, el gran estremecimiento del miedo y de la angustia, los pontífices de la crítica no querían aún ver en los cuentos del divino yanqui sino extravagancias. «Es, en verdad, ridículo—decía Baudelaire al notar que nadie quería publicar el *Escarabajo de Oro*—que un escritor de genio sea rechazado, cual un imbécil, de todas las revistas parisienses.»

Ridículo y eterno. Pero, por fortuna para Poe y Doyle, no son los críticos los que hacen la fama de los libros. Así, *Sherlock Holmes*, ignorado de los Doumic, de los Ernest Charles, es popular entre la gente y hasta ejerce, como os lo digo, una influencia muy considerable, muy transcendental y muy trágica.

* * *

Trágica, sí...

Porque es entre los magistrados, entre los policías, entre los que tienen la misión social de descubrir y castigar los crímenes, entre los que más hondamente ha penetrado la garra del detectivismo deductivo.

Antaño el juez francés era un burgués lleno de buen sentido y enamorado del ingenio. Cuando se veía en presencia de un auditorio numeroso y selecto, en los días de grandes procesos, esforzábase, ante todo, por hacer, a costa del reo, los más elegantes alardes de *esprit*. Su mayor gloria consistía en obligar a sonreír a los abogados, a los jurados, a los testigos, a los fiscales, a los defensores y aun a los mismísimos acusados. La manía, aunque irritante, era ingenua. Las sonrisas llegaban [illegible]eces a disminuir la gravedad de la audien[illegible] del *prévenu*. Pero estas dulces costumbres ya no existen sino en pueblos añejos, en subprefecturas anticuadísimas. En París, en Marsella, en Burdeos, en Lyon, en todos los grandes

centros de criminalidad, el juez nuevo es un lógico a la manera de Sherlock Holmes, un lógico cruel, duro, incapaz de emoción y de piedad. Las pruebas materiales le importan poco. Las declaraciones de los expertos lo dejan frío. La misma evidencia le parece cosa poco apreciable. Y esto consiste en que el mecanismo cerebral ha cambiado, complicándose, refinándose, haciéndose más sutil y menos sentimental. ¡Qué digo sentimental! La palabra misma choca como un anacronismo. El nuevo magistrado se avergonzaría de la menor muestra sensitiva, como de un vicio original. Su misión no consiste en buscar la verdad, sino en obtener la condena. Que un acusado escape a la cárcel, y se diría que una desgracia terrible ha caído sobre su cabeza venerable. Mas, en cambio, ¡cuánta alegría, cuánto gozo en su semblante cuando los jurados declaran culpable sin atenuaciones a cualquier infeliz!

El último proceso grande ha sido, en este sentido, un proceso típico. Se trata de madame Canaby, noble dama bordelesa, acusada de haber tratado de envenenar a su propio marido. El presidente del tribunal proclama, desde el primer momento, su convicción absoluta, inquebrantable, de que la *prévenue* es culpable. Y es en vano que el marido mismo venga al pretorio y con una sencillez sincera diga: «Yo no creo a mi mujer criminal.» ¡Oh, momento sublime de angustia y de bondad! El hombre bueno ha hablado. Después de hablar, aléjase pensativo, cabizbajo, plegándose

ante el peso de todo el dolor del mundo. Y pasa junto a la que fué su compañera y oye que sus labios pálidos exclaman: «¡Emilio, te amo, te amo, mil gracias!» Y todo el mundo en el auditorio se conmueve—todo el mundo menos el juez, que continúa impasible, vestido de rojo, cual un verdugo, inmovilizándose en su alto sitial, soberbio, helado. Y en vano, más tarde, los sabios de las academias, que han estudiado científicamente el caso, vienen a decir que no hay tal veneno ni tal envenenamiento. El juez no los oye. Su convicción es siempre la misma. Con calma vuélvese hacia la acusada y la dice:

—Está bien... No hay trazas de veneno... Eso pasa siempre que se emplean muy altas dosis... Usted no tenía idea exacta del valor tóxico de los productos que empleaba... Gracias a eso su marido está sano y salvo. Pero lo mejor es que usted misma confiese su crimen... Vamos, confiéselo usted...

En el acto el defensor se pone de pie y dice:

—Señor presidente: lo que usted asegura se aplica al láudano; pero no a la digitalina ni a la aconitina, que es de lo que se trata. Los expertos lo acaban de decir...

—¡Los expertos—exclama el juez—, los expertos no saben lo que dicen!

La frase cae en el silencio de la sala cual una bomba. El mismo *Fígaro*, defensor de todas las magistraturas, tiene que confesarlo y dice:

«Les protestations les plus bruyantes éclatent

aussitôt dans l'auditoire. Les magistrats assesseurs échangent des regards inquiets, et le procureur général lui-même semble atterré. Mais le président paraît avoir perdu tout à fait la raison et le voici qui répète encore, avec la ténacité d'un malade pris de fièvre:

—Si c'est comme pour le laudanum, vous avez dû donner à votre victime une dose de poison trop forte et cette circonstance seule l'a sauvée. Je vous répète que les experts ne peuvent savoir. Il y a cent ans, personne n'aurait cru que le laudanum à très forte dose était inoffensif, et cela est vrai pourtant. Dans cent ans, on saura peut-être qu'il en est de même pour la digitaline et l'aconitine. Aujourd'hui, les experts en sont encore pour ces deux substances à la période de l'incertitude.»

Para comprender lo extraordinario de esta actitud, hay que saber que los expertos, sabios eminentes, han dicho en su declaración lo que sigue:

—Querer deducir del estudio de este asunto una presunción de crimen, sería hacer una obra criminal.

Pero al juez no le importan las palabras. Ni los expertos hablando con esa buena y ruda franqueza, ni el defensor protestando en nombre de la ley contra su actitud incomprensible, ni el ataque de nervios y de lágrimas de la acusada, ni los rumores hostiles del público, ni la misma indignación de los jurados, lo conmueven. En su crueldad, es un convencido. Cree que su misión consiste en

obtener condenas a toda costa. Lo cree de buena fe.

* * *

Pero hay entre los casos célebres uno más típico aún: el de Milly. La historia vale la pena de ser conocida y meditada. Figuraos que una mañana aparecen asesinados en su casa de campo un señor Bierne y su sobrina. En el acto el juez de instrucción abre un sumario, interroga a los vecinos, dicta órdenes de autopsia, examina los papeles de las víctimas y estudia sus vidas. Todo es en vano. Nadie ha visto nada. Nadie ha oído nada. Los mismos perros del muerto parecen no haber notado la menor cosa, puesto que en la vecindad se declara que no ladraron en toda la noche. El juez comienza a inquietarse. De pronto, un rayo de luz ilumina su cerebro. El marido de la muerta es un carnicero que vive en un pueblo lejano, a cien leguas de distancia. Lo llama por telégrafo. El pobre hombre llega. En el acto el magistrado lo examina. Todos sus gestos, todas sus palabras, le parecen sospechosas. Ese tiene que ser el asesino. Y sin esperar siquiera algún indicio serio, alguna prueba formal, lo hace encarcelar. La noticia sorprende a todo el mundo. Un periodista toma el tren, va al lugar en donde vivía el carnicero y averigua que el día del crimen el infeliz había estado en el café jugando al tute, hasta las once de la noche, con el alcalde y

el boticario, y que al día siguiente había abierto su tienda, como siempre, a las seis de la mañana. ¿Cómo, pues, hubiera podido, entre las once y las seis, es decir, en el espacio de siete horas, hacer un viaje de cien leguas, cometer un doble asesinato y volver a su pueblo?

Interrogado por la prensa, el juez sonríe con una sonrisa digna de Sherlock Holmes, y contesta:

—Los cargos contra ese hombre son terribles. No se trata de pruebas materiales. En nuestra época ya no hay pruebas materiales. Los malhechores tienen una habilidad admirable. Así, es necesario proceder por deducción. Al carnicero todo lo acusa, todo. En primer lugar, llegó calzando zuecos a Milly. ¡Llegar así calzado para ver el cadáver de su esposa! Yo le pregunté las razones, y me dijo que tenía un pie enfermo. Ahora bien: el médico legista que lo examina no le encuentra lesión ninguna... ¿Qué pensáis de eso, señores escépticos? Y eso no es sino el principio. Ante el cadáver de su tío, el médico y yo le enseñamos las heridas. Nosotros creemos que son puñaladas. Él exclama: «¿Puñaladas? Jamás. Más bien parecen tiros de revolver.» Pues aunque no lo creáis, cuando se hace la autopsia vese que, en efecto, lo que un juez y un facultativo hemos tomado por cuchilladas, son balazos. ¿Cómo lo sabía el carnicero?... Y aún hay más. Ante su mujer muerta, no derramó una sola lágrima. Se puso pálido, tembló y dijo: «¡Ah, la pobrecita, la pobrecita!» Después de esto yo ya no pude dudar.

La lógica me obligaba a considerarlo como el asesino, y por tal lo tengo.

¿No os parece oír hablar a Sherlok Holmes? El sistema es el mismo. Los argumentos son de la misma naturaleza. Sólo que mientras el héroe de Conan Doyle obra en un mundo donde no hay a su disposición sino espíritus y sombras, el juez de Milly hace sufrir en la cárcel a pobres seres humanos que luego todo el mundo reconoce como inocentes.

Es la nueva escuela de magistrados. Refinándose, el mecanismo de sus cerebros se ha descompuesto.

* * *

En París, que según la frase clásica es el campo de todos los experimentos sociales, no hay comisario de policía, ni juez instructor, ni agente de la seguridad, que deje de proceder a la manera de Sherlock Holmes. «La deducción, decía el detective inglés, debe considerarse como una ciencia.» Y los detectives franceses, que no quieren nunca quedarse atrás, aplican esa ciencia a todos los casos que se les presentan.

—Ayer—dice una señora cualquiera al jefe de la policía—, ayer hizo ocho días que mi marido desapareció de casa. Su paraguas ha sido encontrado en un terreno solitario de los alrededores... Véalo usted... Está lleno de manchas de sangre...

—¡Ah!—exclama el magistrado—. Déme usted ese paraguas.

Y examinando, no las manchas sangrientas, sino la seda y la empuñadura, continúa:

Su marido era un hombre rico y de buen gusto... Pero no tenía orden... Era muy nervioso... Fumaba mucho... Y también jugaba... Sí... sí...

—¡Es cierto!—exclama la pobre mujer—. ¿Cómo lo sabe usted?...

El policía sonríe sin contestar. Su ciencia es un misterio que no puede revelarse así, al primero que llega. ¡No faltaba más! En un paraguas, el puño de marfil hace ver, lo mismo que la seda de primera calidad, la fortuna y el buen gusto del dueño. Cuando esa seda, estando nueva, tiene agujerillos, es que el poseedor del paraguas, fumando, hace movimientos bruscos y desparrama a su alrededor chispas. Eso prueba su nerviosidad. En cuanto a su descuido, no hay más que pensar que, si no hubiera sido desidioso, habría hecho que una criada diera una puntada en cada agujerillo. Pero, ¿y lo otro?, ¿lo más grave?..., ¿lo del juego?... ¿Cómo lo ha descubierto viendo un mueble tan inocente? ¡Ah! Es necesario conocer el alma de los jugadores. Cuando se la conoce bien, se ve lo que pasa en ella muy fácilmente.. Así, el policía sabio nota que en el puño de marfil hay esculpido un cochinillo. El cochinillo es el talismán de los que juegan. En seguida ve que el cochinillo está raspado, y acercándose mucho, nota que las raspaduras están hechas con los can-

tos de las monedas. Es claro, pues, que aquel hombre trataba de transmitir a sus piezas de oro la fortuna que reside en el *petit cochon*. ¿Y para qué hubiera podido obrar así, si no hubiera tenido la firme intención de exponer su dinero al bacará?

Poseedora de datos como éstos y segura de su ciencia, la policía ya no tiene necesidad, como en los tiempos bárbaros en que Conan Doyle aún no había escrito, de andar por los caminos y de subir a los tejados buscando rastros materiales del crimen. ¿Para qué? La reflexión debe bastar. Cuando los detectives han calculado bien en sus despachos, les basta ordenar que se arreste a aquellos que científicamente tienen que ser los autores del crimen.

* * *

Mentira parece, en efecto, la facilidad con que ahora se acusa, por presunciones más o menos fantásticas, a los que menos debieran estar expuestos a ser vistos como sospechosos. Los parientes y los amigos de las víctimas, sobre todo, aparecen siempre ante la imaginación de los jueces actuales como delincuentes. La ciencia de la deducción indica que en todo crimen hay un móvil, y como no siempre está al alcance de cualquiera imaginación buscar en cuatro caballeros que viven en un palacio lejano, o en un indio canaco que acaba de llegar, a los criminales, los

detectives reales, más modestos que Sherlock Holmes, buscan cerca de la víctima al victimario.

«¿Ese es el heredero?—dicen—. Pues ese es el que tiene interés en la muerte.» «¿Esa es la esposa? Pues probablemente quiere ser libre y por eso mató.» «¿Ese es el socio? Pues ese, sin duda, fué el hombre que, vestido de negro, corría por el techo después de la tragedia...» Y esto simplifica grandemente las teorías románticas que el héroe de Conan Doyle pone en práctica; pero, al mismo tiempo, las hace burguesas y odiosas. En un caso reciente se vió que la policía parisiense detuvo primero al hermano de la víctima; luego, a su socio. Y no sólo los detuvo. En dos o tres interrogatorios se convenció el juez de que ellos eran los asesinos.

—¿Qué hacía usted—preguntábanle al hermano—el viernes pasado, a las tres y cuarto de la tarde?

—No sé—contestaba el pobre hombre.

—Pero nosotros sí lo sabemos: a las tres y cuarto de la tarde deteníase usted en el bulevar ante la vidriera de un armero.

Y fué necesario que el delincuente, que era un automovilista, declarara espontáneamente su crimen, para que la policía sabia consintiese en soltar a los que, por deducción, tenían que haber sido los asesinos.

* * *

Pero, ¿a qué buscar ejemplos lejanos? Hoy mismo nos encontramos ante un caso extraordinario de pesquisas modernistas. En las inmediaciones de Etampes, una noche de la semana pasada encontró un guardia campestre el sombrero de un eclesiástico agujereado y manchado de sangre. El juez del distrito examinó el sombrero y adquirió la certidumbre de que este sombrero pertenecía al abate Delarue, cura de Chantenay. Si este juez hubiera sido de la escuela antigua, de la escuela pasada de moda, probablemente habría ordenado que se buscase alguna prueba de la desaparición del eclesiástico en los caminos. Mas los magistrados conandoylescos no proceden así. ¿Acaso son ellos incautos? ¿Acaso se dejan engañar por las apariencias? ¿Acaso sirven de juguetes a las combinaciones de los demás? Con el sombrero entre las manos, el señor juez de Etampes pensó, pues, que si el cura hubiera sido asesinado, los asesinos no habrían dejado el sombrero. Y luego declaró:

—No se trata de un crimen, sino de una fuga. El abate Delarue se ha escapado.

Al día siguiente, sabiendo que un sacerdote había tomado el vapor para Inglaterra, en compañía de una dama, el juez preguntó si no se le conocía al cura perdido alguna relación femenina.

—¡Sí!—exclamó una señora—. Yo lo he visto visitar a una dama de Nevers, morena, gruesa, elegante.

La conclusión era matemática y los periódicos la publicaron.

—Se ha ido a Londres con una señora de Nevers.

Durante tres días, todo el mundo lo creyó así. Pero, de pronto, a un repórter se le ocurrió visitar la casa de la dama fugada, y encontró, ¡oh sorpresa!, a la dama misma, que, tranquila y desdeñosa, seguía en su cocina.

—¡Es posible!—exclamó el periodista—. Algún agente de policía debe de haber venido a ver si estaba usted aquí o si se había ido usted.

—No—repuso la dama.

Dos días después, un cingalés que cree en las ciencias ocultas tuvo la idea de dar un paseo por los lugares en donde el sombrero sacerdotal había sido hallado. En cuanto se metió por las malezas, encontró nada menos que la bicicleta en que el cura de Chantenay había hecho el viaje de su pueblo a Etampes la noche de su desaparición. Entonces el juez tuvo que convenir en que tal vez hubiera sido mejor buscar en el campo que meditar en su despacho.

* * *

Pero se ha llegado a tal punto en cuestión de romanticismo policíaco, que ya hasta el conandoylismo parece pálido. En la realidad, algo más emocionante, algo más extraordinario es menester. Y así, ¡oh, Sherlock Holmes, ayer inverosímil,

hoy te encuentras sobrepujado por los acontecimientos parisienses! Tu ciencia no parece suficiente. ¡Es indispensable que, de la India, los faquires nos envíen a sus luces espirituales, para buscar con ellas los cadáveres de aquellos que encuentran la muerte en los caminos!

Un gran periódico parisiense, en efecto, tuvo la idea, en cuanto vió que el indio Devah encontraba la bicicleta, de encomendarle el trabajo de buscar el cadáver.

—Tres días—dijo el bronceado ocultista—, tres días nada más necesito para encontrar el cuerpo muerto.

Desde entonces Francia entera no tuvo ojos sino para ver al indio, ni tuvo oídos sino para oír al indio, ni tuvo entusiasmo sino para admirar al indio. Allá, del otro lado del mundo, una ciudad admirable, que enorgullecía a una raza nueva, fué presa de las llamas. Francia se preocupó de eso menos que de los gestos del indio. En los periódicos mismos, la gente, antes de buscar los telegramas de Valparaíso, leía la relación de lo que hacía el indio. Y, ¡oh éxtasis ante sus misteriosos procederes! ¡Oh asombro ante sus prácticas enigmáticas! Los *reporters* cuya misión consistía en seguirlo paso a paso, describían cada uno de sus actos y hasta publicaban los menús de las comidas. He aquí un telegrama que copio de un gran diario:

«Anoche el profesor Devah pidió, antes de acostarse, una taza de te. Como en el hotel no tenían

té de Ceylán, sino de China, mandamos un automóvil a buscarlo a una ciudad vecina.»

Esto es un detalle, sin duda; pero un detalle significativo. El pueblo no pensaba más que en lo que hacía el indio. Y en las tertulias, lo mismo entre duques que entre porteras, todo era comentar los ademanes con que el indio olía la tierra del camino, las actitudes con que examinaba las piedras, los ojos con que veía los árboles.

* * *

Tanto interesaba el indio Devah, en efecto, que otro periódico, celoso de *Le Journal*, descubrió a un segundo indio y lo mandó a Etampes en busca del cadáver del sacerdote. Este segundo doctor en ciencias ocultas es ya famoso en París. Hace dos años, según parece, M. Fallières lo llamó al palacio del Senado y le dijo:

—¿Qué ve usted en mi porvenir?

—Veo—le contestó—la corona de la presidencia de Francia en tu cabeza.

Desde que los parisienses supieron, pues, que Ramanah iba a Etampes, comenzaron a apostar cuál de los dos indios encontraría el cadáver.

—Devah vencerá—decía la generalidad—. Devah es un enemigo temible.

—Yo no vengo como enemigo—repuso Ramanah.

Y para probarlo, quiso ver a su compatriota y colega. ¡Más le valiera no haberlo visto! Según el

corresponsal del *Echo de París*, la entrevista fué poco amena. En inglés, para que todos los periodistas entendiesen, se dirigieron las frases siguientes:

Devah.—Eres un intruso, un bandido; vienes a hacerme daño.

Ramanah.—Tú deshonras a nuestra raza con tus maneras de fantoche.

Devah.—Tú estás pagado para destruir mi obra científica.

Ramanah.—Tú eres un cingalés de baja especie, y tienes la osadía de pretender igualarte a la casta de los brahmanes superiores.

Devah.—¡Sal de aquí tú que eres el enemigo!

Como Devah estaba en su casa, Ramanah tuvo que marcharse. Pero al salir hizo un amplio ademán, y luego dijo:

—Ya ese no existe... Lo he suprimido espiritualmente.

Y durante dos o tres días más, la atención pública no abandonaba a un indio sino para interesarse por el otro indio.

La policía, entretanto, continuaba haciendo estudios deductivos a la manera del nunca bien ponderado señor Sherlock Holmes, profesor de ciencias sutiles.

LA NEURASTENIA



ACE unos cuantos años pensaba yo, como casi todos los habitantes del bulevar, que durante los meses caniculares Europa entera reuníase en las diez o doce playas célebres de Francia, Bélgica y de Alemania. Hoy noto que mi error era completo y que lejos de Biarritz, de Spa, de Baden, de Trouville, hay todavía unas mil y tantas aldeas marinas en que los condenados a la vida de las capitales europeas vienen a curarse sus neurastenias en los treinta y tres días del billete veraniego. Las costas bretonas y las costas normandas, muy en especial, son visitadas por los veraneantes modestos. En cada pueblo hay treinta, cuarenta familias que se alojan en las casas de los pescadores y que, por la tarde, se reunen en la playa para ver la apoteosis

purpurina del ocaso. Las mujeres no llevan *toilettes* elegantes y los hombres no están vestidos de franela blanca. Cada uno se pone «lo más viejo». Los pies calzan alpargatas. El sombrero de rigor, para ambos sexos, es el ancho de paja, cuyas alas caen haciendo sombra al rostro entero. Las grandes emociones del día son, además de las horas de comer y de las horas del baño, las horas del recreo. ¡El correo! La gente sale a esperarlo y desde lejos le pregunta, por señas, si no trae nada. Y la mayor parte de las veces nada trae, a no ser el paquete de números de *Le Petit Journal*, de la antevíspera... Porque estas playas están más lejos de París que Roma y Berlín. Para llegar a ellas es necesario, por lo general, un trayecto en ferrocarril, seguido de un viaje en buque y rematado por un paseo en diligencia. Pero esto, lejos de ser un defecto, es un mérito. Playas con trenes y estaciones, con casinos y parques, con hoteles y cafés, no sirven para la neurastenia ni para el arte. «Es preciso—dice el profesor de estética M. de Maupavon—, es preciso no escoger un asilo campestre muy bello. Hay sitios admirables, en los cuales no crece la flor de la poesía. Los paisajes son como las mujeres. Una belleza demasiado perfecta les hace daño. Lo esencial es que haya verdura y que no haya ferrocarril.» Ya lo veis. El horror de los caminos de hierro es esencial y obedece, más que al deseo de que su locomotora no manche el espacio con el humo, ni llene el ambiente con sus alaridos, ni turbe la paz

del campo con su carrera, a la necesidad de creernos muy lejos de todas las grandes ciudades, muy lejos de los Parises, de los Londres, de los Berlines, de los Romas y de los Madrides, que nos enferman. Lo primero que nos dijeron los médicos al aconsejarnos el viaje fué:

—¡Calma!

¿Y cómo conciliar la calma con el paso de los trenes?

* * *

En medio de la dulzura común de esta vida estival modesta, una nota amarga suena. Es una queja resignada, o, mejor dicho, una observación melancólica. Oídla.

—Yo que trabajo tanto...

Y no hay alma veraneante que no diga lo mismo. Los empleados, que son la mayoría, los comerciantes, los artistas, las actrices, los niños mismos se quejan del mucho trabajar. Oscuramente, todos saben que con un poco menos de esfuerzo cotidiano lograrían escapar mejor al tormento incesante de la neurastenia. Pero es locura pensar en el descanso. Además de la necesidad material de ganar dinero, hay, en todos los campos de la actividad contemporánea, un anhelo infinito de sobresalir, de hacer algo notable, de producir más que el vecino. Esto es lo que determina, en el hombre como en el niño, el *surmenage* —el *surmenage* que produce el desequilibrio que lleva a las locuras y a los crímenes.

—Los actos que todos los días nos relatan con espanto los periódicos—me dice un amigo médico—, son muy lógicos dentro de nuestra vida de fiebre. La neurastenia es el manantial de todos los dolores contemporáneos. Esos hombres, esas mujeres, esos niños que cometen actos de crueldad increíble, actos de vicio inexplicable, son simples neurasténicos. Pero nadie quiere creerlo. «¡Neurastenia —exclaman todos—es una enfermedad para ricos y ociosos! Los trabajadores no padecen nunca de tal mal.» Al contrario. Los que más sufren son los que más trabajan. El padre de familia que, una noche, después de comer abre las ventanas de su cuarto de estudio y se precipita en el vacío, es una víctima del trabajo. El amante que, sin motivo serio, sin prueba de traición, sin argumento ninguno de desagravio, dispara cinco tiros de revólver contra su querida, es una víctima del trabajo. El joven que, al salir del teatro, se hace llevar a la farmacia nocturna, compra un frasco de sublimado y se suicida, es una víctima del trabajo; la actriz que entra en la *loge* de su compañera y sin ser rival suya, sin pretexto ninguno, la hunde un puñal en el vientre, es una víctima del trabajo... El niño, en fin, que antes de examinarse asesina a su profesor o se mata, es una víctima del trabajo... ¡Oh!... ¡el trabajo!... ¡cuántos crímenes comete!...

Y mi amigo, en su exaltación de especialista, llega a maldecir del progreso, a abominar del estudio y a predicar el dulce embruteci-

miento de los más recientes discípulos de Juan Jacobo.

* * *

Sin ir tan lejos, todos los apóstoles de la regeneración nos aconsejan la vida campestre, aun en sus más artificiales manifestaciones. Antes que pensar en reunir limosnas para dar, en invierno, calor a los miserables, se piensa ahora en hacer suscripciones con el objeto de proporcionar a los pobres las dulzuras estivales de la *villegiatura*. Cada grupo escolar, cada sociedad caritativa, cada liga religiosa, cada gremio obrero, tiene su granja de salud entre alamedas de pinos. Los hospitales mismos disponen de casas de campo en donde los enfermos, después de curarse, convalecen entre frescas enramadas, a orillas del Sena o del Oise. Por otra parte, el Estado y los municipios, de acuerdo, a lo menos una vez, protegen los árboles con un ardor que hace pensar en aquellos seres del libro de Barrés, cuyas divinidades son corpulentos vegetales. El que corta una rama comete un delito. En cuanto a abrir, por en medio de un bosquecillo de plátanos o de encinas, un camino para hacer pasar un ferrocarril, es más difícil que echar abajo cien casas para hacer una línea de tranvías. Los campos tienen toda clase de protectores. La Academia de Medicina los sostiene en nombre de la ciencia, y la Academia de Bellas Artes en nombre de la belleza. Los

más indiferentes sabios, los poetas más desdeñosos, los que dejarían, sin moverse, guillotinar a un inocente, se sublevan ante la menor amenaza de poda. El viejo Sully Prud'homme hizo el año pasado una visita al presidente de la República para pedirle que no se diera a cierta compañía de ferrocarriles el permiso de atravesar la floresta de Fontainebleau, y Coppée, enfermo y todo, fué hasta el Hotel de Ville, últimamente, para protestar contra un tranvía del bosque de Vincennes. Los paisajes son sagrados. Una poderosa sociedad los defiende. El respeto público los embellece. En cada comuna que posee una playa pintoresca o una colina florida, los habitantes se creen superiores a los de la comuna de al lado. Y en realidad lo son. Porque en su ardor bucólico, el pueblo innumerable de los trabajadores de las ciudades descubre todos los rinconcillos amenos, los invade y lleva a ellos la cultura de los grandes centros. La propia Bretaña, cuya alma es retrógrada por excelencia, comienza, gracias a esta invasión de neurasténicos parisienses, a dejarse imbuir de modernismo.

* * *

¡Los neurasténicos!

Hace un lustro inspiraba risa. Eran enfermos de lujo. Eran siniestros farsantes. Hoy inspiran lástima. Son los atormentados de la vida.

La ciencia, que parece no engrandecer sus do-

minios sino para aumentar nuestras miserias, acaba de probarnos que hasta los chicuelos que no llevan sino un par de años en la escuela, padecen, con frecuencia, del terrible mal. Leed la siguiente página de un profesor parisiense: «Numerosísimos son los colegiales que, a los diez, a los doce años, presentan ya todos los síntomas de la enfermedad de Beard, a saber: dolores de cabeza, vértigos, insomnios, palpitaciones, turbaciones dispépticas, fatiga en la mañana, etc. En general, las madres atribuyen todo esto al crecimiento. La explicación es cómoda y en parte cierta. Pero la mayor parte de la culpa la tiene el colegio con sus horas de estudio mal repartidas, con sus clases demasiado largas en salas sin aire, con sus abundantes programas de enseñanza abstracta, de enseñanza inútil.» Para salvar a los niños de la enfermedad que mata a sus padres, cada día se funda una nueva liga. Hasta una federación, compuesta de socicdades suizas, francesas, alemanas y belgas, funciona en este momento y pide, en conferencias y en artículos, que se mejoren las condiciones higiénicas del trabajo escolar. Los poderes públicos hacen lo que pueden. Cada vez que se edifica un nuevo liceo, tratan de que el arquitecto se conforme a los consejos de la ciencia. Pero todo esto es inútil. Los grandes jardines llamados «de descanso» no son sino *soufroirs* agradables para que los chiquillos, continuando su envenenamiento cerebral, se consagren a discutir durante las recreaciones teorías

abstractas. Y en cuanto a la célebre hora de gimnasia que, al decir de todo el mundo universitario, debe ser un descanso del intelecto, un ejercicio de los músculos, algo como una ducha de esfuerzo, leed las líneas siguientes: «Con el compás de Weber, un facultativo alemán ha demostrado a los maestros de algunos liceos de Berlín que la gimnástica, como causa de fatiga cerebral, viene inmediatamente después del estudio de las raíces griegas, o sea en tercer lugar.» Para comprender bien esto, hay que saber que el compás de Weber es un instrumento con el cual se mide el esfuerzo intelectual después de una hora de estudio. La escala que se ha conseguido establecer con él es la que sigue: Matemáticas, fatiga, 100; Latín y Griego, 97; Historia y Geografía, 87; Lenguas vivas, 82; Historia natural, 80; Dibujo, 77.

La gimnasia, pues, viene entre los 97 y los 87. Sin embargo, me diréis, los clowns, los trapecistas, los hércules de feria, los atletas de circo, los hombres volantes y los hombres gigantes que se consagran sin descanso a los ejercicios físicos, parecen gozar del más perfecto equilibrio nervioso. Es verdad, pero esto consiste, sin duda, en la inconsciencia de sus labores. Yendo de trapecio a trapecio por medio de sin iguales volteretas, un profesional no piensa sino en guardar equilibrio, mientras que un chico consagrado a otra clase de estudios tiene que hacerse verdadera violencia para llegar a dominar su cuerpo de un modo funambulesco. Si la gimnasia, en vez de ser sabia,

fuera natural, si consistiera en correr con sencillez, en trepar a los árboles con entusiasmo, en dar saltos con alegría, probablemente el compás fatal no señalaría al cabo de una hora ni siquiera la mitad del mínimo que el Dibujo indica. Todo lo deletéreo del esfuerzo, en efecto, está en la atención. Los oficios en que se ríe y se canta son los únicos que no enferman.

* * *

¿Habéis leído el estudio de Tarde que se titula: *Rôle social de la joie?* Es una de las obras más desconsoladoras, a pesar de su título, porque nos hace ver que a medida que adelantamos por el camino del progreso, retrocedemos por la ruta de la dicha. «Antes de que la gran industria apareciese —dice—no había producción, ni mercado que no fuera pretexto para gozar y alegrarse. En las ferias bebíase y cantábase. Gracias a la fiesta, el mercado tenía algo de amistoso. Las labores importantes, como la vendimia, la cosecha, el desmonte, eran coronadas por festivales enormes. Las corporaciones procedían del mismo modo, estableciendo fiestas de patronos, en las cuales se bebía y se cantaba. Durante el trabajo mismo, había canciones. A medida que se remonta hacia el pasado, la labor humana es más alegre. La industria suprime el esfuerzo muscular. Bueno. En cambio, aumentan la tristeza y la atención. El cuerpo se cansa menos. Los nervios se cansan

más. Las bocas callan. Los cerebros sufren.»

Vosotros los que conocéis los grandes centros fabriles, los Manchester brumosos, los húmedos Hamburgo, los asfixiantes Saint Etienne, seguramente habíais hecho ya las mismas observaciones que el sabio parisiense. No hay nada más triste que un taller moderno. El ruido de las máquinas, con su ensordecedora monotonía, llena el espacio. Los rostros atentos no denotan sino un esfuerzo exaltado. Por todas partes la maldición evangélica hace ver lo que cuesta el sudor de cada frente.

Sólo aquí, en las playas de Bretaña, en donde no hay ni industria ni riqueza, se nota en Francia la alegría del trabajo a la antigua. Los pescadores van cantando. Van sin grandes esperanzas, sin grandes ambiciones. Van hacia lo desconocido. Pero no dejan nunca de cantar. Cantan melopeas melancólicas. Cantan siempre. Y bajo el azul implacable del cielo, bogan así, libres de toda neurastenia, hacia muertes que, por violentas que sean y por trágicas que parezcan, lo son mucho menos que los oscuros suicidios de París.

EL AMOR DE LAS FLORES



ABÉIS oído hablar de la *obra de las ventanas floridas?* Es una institución piadosa destinada a socorrer la miseria decorativa de las ciudades del Norte. En Glasgow, que fué su cuna, convirtió, poco a poco, los más oscuros, los más sucios, los más siniestros barrios, en alegres andurriales. Para ello no hubo necesidad ni de mucho dinero ni de enorme trabajo artístico. Unas cuantas macetas en cada ventana bastaron. La inventora de la obra de piadosa estética es una humilde institutriz escocesa a quien una tarde, en una ciudad japonesa, ante el florecimiento de todas las ventanas, de todas las puertas, de todos los techos, ocurriósele pensar con tristeza en sus paisanos de la nebulosa isla británica que se pasean por las mañanas, al ir al taller

o a la oficina, entre fachadas grises y escuetas. Al volver a Glasgow se dirigió a las señoras propietarias de parques y las pidió, por el amor de Dios, unas florecillas para los pobres. Las primeras macetas fueron destinadas a las ventanas de las obreras jóvenes. En esto se nota el ingenuo egoísmo de la fundadora de la obra. Ella que, adolescente, había vivido en una buhardilla oscura; ella que al despertarse en las mañanas primaverales, después de haber pasado la noche en divinos jardines de ensueño, no veía sino la triste realidad del muro vecino; ella que, en otoño, se asomaba a su balconcillo, deseosa de respirar a plenos pulmones, y sólo sentía el olor del humo; ella, la pobre institutriz sensitiva, quiso que sus amiguitas fueran más dichosas. Para cada una de ellas hizo un jardincillo suspendido, igual al de Jenny *l'ouvriere*, en el París de Murger. Entre las hojas de un rosal y dos heliotropos puso para las chicas cloróticas de las capitales fabriles, todos los aromas, todos los ideales, todas las frescuras. Desde aquí veo a las Ketis y a las Lilis, paliduchas, recostarse en las barandillas de sus ventanas y soñar ante el sol que agoniza, durante las interminables tardes de verano. Los efluvios sutiles de las flores llenan sus almas de goce. La ciudad negra desaparece tras las hojas que, nerviosamente acariciadas por la brisa, *frufrutan* y dicen, con sus murmullos ligeros, leyendas deliciosamente absurdas de futuros idilios.

Después de las obreritas, quienes más necesi-

dad de flores tienen son los enfermos. La obra de las ventanas floridas adorna con cuidado las casas de los que sufren. Ya en Francia un médico psicólogo, el Dr. Pozzi, había hecho pintar en las salas de su hospital paisajes encantados.

Para los tísicos, dice este eminente doctor, los grandes espacios son consoladores. Contemplándolos respiran mejor. Los enfermos de los nervios se calman viendo constantemente apacibles llanuras, boscajes amenos, playas risueñas. Los niños mismos se alegran ante las vistas de jardines. Y nada digo de los convalecientes, esos seres que ya no están enfermos, pero que todavía no están sanos, y para los cuales, si bien una ráfaga de aire verdadero puede ser peligrosa, en cambio una ráfaga de aire pintado no puede sino ser provechosa.

* * *

Y así como las flores curan a los hombres, los hombres curan a las flores. En París hay un hospital botánico. Pocos días hace que fuí a visitarlo. Un viejecito rubio, afeitado, calvo, lívido, me recibió con hosco recelo.

—Deseo—le dije—ver su establecimiento.

—Aquí no hay qué ver—me contestó.

Y fué necesario probarle que venía recomendado por Octave Mirbeau para conseguir que me permitiese entrar.

Silenciosamente introdújome en un vasto in-

vernadero lleno de rosales mustios, de pobres rosales amarillos y sin hojas.

—¿Son esqueletos?—le dije.

—No—contestóme frunciendo las cejas—, todo está vivo. Son rosales anémicos. Viviendo en jardincillos sin aire, se han consumido como costureras. Pero no hay nada más fácil que curarlos. En unos cuantos meses engordan, recobran sus colores, se yerguen, sonríen... Sí... sonríen... No hay que burlarse.

En mi ánimo no había burla ninguna. Al contrario. La gravedad de aquel hombre en un recinto tan cargado de emanaciones de flores, producíame una ligera angustia. Algo de la tristeza de los hospitales humanos flotaba en el aire. Había dolor, había quejidos, había lágrimas en el inmenso dormitorio de las rosas enfermas.

—Pase usted por aquí.

Atravesamos un pasillo y entramos en una *serre* húmeda y caliente.

—Es la sala de las orquídeas—murmuró mi guía.

Ya lo había yo visto. Acostadas sobre troncos de árboles enmohecidos, las más extrañas flores se morían de nostalgia. Habíalas flácidas cual sedas mojadas, con reflejos de sangre y fosforescencias de putrefacción. Las había también negras como alas rotas de murciélago diminuto, con membranas y con pelo. Otras eran policromas, anaranjadas y azules, con puntos, con rayas, con manchas de matices variadísimos. Las más blan-

cas, de una blancura de hostia, harinosa y láctea, debían ser las célebres «albanes». Las «auroras boreales», con sus pétalos color de carne cruda, de carne con sangre, de carne no comestible, casi humana, casi trágica, amontonábanse en un rinconcillo.

En aquel invernadero, las ideas de Esseintes me invadieron. Lo mismo que él, asimilé el conjunto de las *flores* a un microcosmos. «Aquí—me dije recordando sus palabras—están representadas todas las categorías sociales. Las flores pobres, las flores humildes, que no están en su medio ambiente propio sino cuando se asolean en las ventanas de los barrios bajos; las flores presuntuosas, sin espíritu, sin *chic*, hechas para lucir sus gracias vulgares en tiestos de porcelana; las flores aristocráticas, delicadas, friolentas, raras; las pobres princesas del reino vegetal; todas las flores, en fin, sufren aquí sus penas corporales.»

El viejecito me sacó de mis ensueños, indicándome el camino de otra *serre*, en la cual vimos, como encerradas en un palacio de cristal, a las más esbeltas flores. Blancas, rosadas, azules, amarillas, formaban una sociedad heterogénea y omnicroma. Yo comparé la estancia a una de esas elegantes playas de Provenza o de Italia, en las cuales, durante los meses de invierno, se refugian las mujeres del mundo entero, para formar deliciosos cosmópolis.

—Estas—me dijo el enfermero—no tienen gran cosa. Están aquí más bien para fortalecerse. Son

niñas mimadas. Sus dueños las adoran. Pero este amor exagerado les hace daño. Encerrándolas entre cortinajes nunca corridos, a la luz de lámparas eléctricas, las debilitan, las ponen nerviosas, las llenan de caprichos. Ahora va a ver usted mi lazareto, mi leprosería. Por aquí...

Atravesamos un patio, pasamos por tres pasillos, abrimos varias puertas. Al fin, haciéndome penetrar delante:

—Allí las tiene usted—murmuró.

Una oleada de aire putrefacto obligóme a retener la respiración. Aquello olía a cosas muertas y a cosas murientes. Era un *charnier*. Era un oscuro lugar de descomposición, de angustia, de inmundicia. El suelo mismo, bajo los pies, parecía gelatinoso y como inconsistente.

—Véalas usted...

Y, poniéndose a mi lado, el viejecito me indicó con el índice los rincones infectos, las cuevas mohosas donde las flores enfermas se morían como Job. ¡Qué horribles visiones! Sobre los pétalos descoloridos, en los cálices mustios, en los tallos que se torcían por todas partes, subiendo como gusanos, abriéndose cual heridas, formando cavernas microscópicas, estallando cual ampollas, veíanse las más lamentables llagas. Eran lepras, eran cánceres, eran tumores, eran abscesos, eran pústulas. Toda la podredumbre de la materia supuraba allí.

—Vámonos—me dijo, viendo mi emoción, el lívido enfermero.

Anduvimos en silencio por patios y pasillos. Vimos en los techos, tomando el sol en sus tiestos modestísimos, legiones de flores convalecientes Las corolas se entreabrían con voluptuosidades virginales. Había sonrisas pálidas en los grupos vegetales.

—¿Quiere usted ver la sección de Extremo Oriente?—preguntóme mi guía.

Y sin esperar mi respuesta, abrió una puerta de vidrio. En un espacio claro apareció a mi vista la más lujuriante florescencia de gigantescos nenúfares extendidos cual alfombra y de altos crisantemos cuyas ramas superiores formaban *plafones* ondulantes.

—Aquí puede usted respirar a su gusto. Todo es sano... Es mi jardín.

* * *

Un instante después, en el coche que me traía de nuevo al centro de París por la admirable arboleda de los Campos Elíseos, pensé en un cuento chino leído hace muchos años y del cual ya he hablado en alguno de mis libros. Se titula, si no recuerdo mal: *La venganza de las flores*. El protagonista, como el viejecito enfermero, tenía por las plantas una adoración exclusiva. Llamábase Tsieu-Tsin. Su fortuna la empleaba en comprar especies nuevas o ejemplares raros. Los mercaderes poco escrupulosos que conocían su locura,

llevábanle a cada instante pedazos de ramas o tallos infecundos, hábilmente sembrados en tiestos de porcelana; Tsieu los recibía como buenos y a fuerza de cuidados milagrosos les hacía florecer de nuevo. Así, su jardín llegó a ser un verdadero paraíso, en el cual las flores eran más hermosas que en los vergeles de los dioses y más abundantes que en todo el resto del mundo. El ciruelo satinado, la vainilla olorosa, el té querido de los poetas, el almendro sobre cuyas hojas tiemblan las gotas de lluvia como lágrimas de mercurio, la matricaria impasible, el crisantemo sentimental, la rosa que se mueve lujuriosamente junto al casto jazmín; el loto, hijo de la luna; la canela flexible y morena, la dalia severa; la siempreviva, parecida de lejos a un escudo de oro; el solicante de cáliz cuadrado, la azalea clorótica y vaporosa, el dafne decorativo, las orquídeas perversas, el lirio aristocrático, el místico nardo, la señorita azucena, la peonía imperial y mil flores más, confundían sus matices entre un cerco de bambú, formando un océano multicolor que tenía palpitaciones de vida y languideces de ensueño. Para Tsieu no había en el mundo nada más que su jardín: las flores eran «su madre», porque le daban la vida; eran «sus hijas», porque le debían mil cuidados; eran «sus amigas», porque sabían acompañarlo; y eran «sus novias», porque se dejaban acariciar. Viviendo entre murallas vegetales, creíase tan poderoso como un rey; y sólo dejaba entrar en sus dominios a los hombres res-

petuosos que se contentaban con admirar, de lejos, las venerables corolas.

Ahora bien: una tarde de otoño acertó a entrar en el jardín de Tsieu un príncipe joven que, no contento con gozar admirándolas, quiso acercarse a las flores y acariciarlas. El viejo botánico se puso furioso y trató de impedir tan enorme profanación. Pero el príncipe iba acompañado de cuatro siervos robustos que lo escoltaban. Protegido por ellos, metióse entre la verdura, rompió tallos, deshojó corolas, pisoteó cálices, y con tanta rapidez hizo su obra de devastación, que en pocas horas el vasto jardín se trocó en un osario vegetal. Luego, se marchó riendo. El jardinero lloraba.

Y así estaba Tsieu-Tsin con los ojos llenos de lágrimas y el corazón lleno de angustia, cuando una niña bajó del cielo, vino a colocarse junto a él, y le dijo: «No te apures, loco delicioso, y, en vez de llorar, ve a la fuente y tráeme un poco de agua limpia, para que yo cure las llagas de tus flores.» El jardinero tomó un balde de porcelana y fué a buscar lo que le pedían. Al volver, quedóse admirado, viendo que sus plantas habían vuelto a retoñar, que el suelo estaba limpio y que la niña había desaparecido.

Cuando, al día siguiente, el príncipe tuvo noticia de tal milagro, llamó a sus amigos y les habló de esta manera: «Me parece, señores, que es necesario vengarnos de ese maniático que, después de habernos insultado sin respeto, se burla cruelmen-

te de nuestro castigo de ayer, poniéndonos en ridículo ante la Corte. La cosa no es muy difícil. Uno de ustedes se presenta hoy mismo en el gabinete del juez imperial y acusa a Tsieu como brujo malhechor; los demás vamos en calidad de testigos; dentro de una semana se dicta contra él una sentencia terrible.»

Así lo hicieron. Sólo que, cuando el viejo se encontraba en la cárcel esperando que el juez le condenara, volvió a aparecérsele la divina protectora y le dijo: «No te apures, loco encantador, porque los dioses te miran con cariño. Yo vengo de parte de ellos a anunciarte la victoria de tu honradez y la muerte de tu enemigo.»

Al día siguiente, en efecto, el príncipe amaneció muerto, y el prisionero fué puesto en libertad.

...Y contándome a mí mismo este delicioso cuento de flores-hadas, llegué a la terraza del café, donde las copas de ajenjo, brillando con sus ondas glaucas bajo el sol que se ponía, me hicieron comprender que había vuelto del país encantado de las corolas y que me encontraba de nuevo en el infierno del bulevar.

LA SUPERVIVENCIA DEL ALMA ESPAÑOLA EN FLANDES



La primera vez que en el jardín de Maeterlinck, en Niza, el pobre y grande Verhaeren me habló del amor que los flamencos conservan por España, creí que se trataba de una pura galantería algo irónica. El recuerdo de los cantos populares contra el duque de Alba, la imagen de las viejas estampas de Amberes que representan las matanzas de los patriotas belgas; las palabras de los cronistas valones que maldicen a los tiranos venidos de Castilla «con una cruz para crucificar al pueblo», eran entonces, resumidos por el drama famoso de Sardou, los únicos datos que yo tenía para juzgar los sentimientos de Flandes en este pleito histórico.

—Amor—exclamé—. Sin duda quiere usted decir odio...

—No—dijo Maeterlinck, interviniendo—, no lo crea usted... En mi juventud, todavía los flamencos murmuraban, suspirando, cuando querían quejarse de la dureza de los tiempos presentes: «¡Quién viviera como nuestros abuelos los servidores de Alberto e Isabel!» Y no sólo el pueblo tiene esta nostalgia. En nuestra Historia, el reinado de la hija de Felipe II fué como un oasis paradisíaco...

—Tienes razón—aseguró Verhaeren—. Ahora mismo se dice eso...

Y volviéndose hacia un joven que hasta entonces no había pronunciado una palabra, agregó:

—Usted que es de las Flandes marítimas puede decir hasta qué punto los españoles han impreso sus huellas en nuestras llanuras...

El joven, a quien yo no conocía entonces, y que era nada menos que Pierre Nothomb, el admirable cantor de la epopeya flamenca, comenzó a hablar de esta manera:

—Hace poco yo asistí al bombardeo de la granja de la bella Gómez, en un recodo del Iser, en el confluente del Iperlée... Este solo nombre indica que hasta en la tierra ha quedado el recuerdo de aquellos hidalgos que fueron nuestros enemigos, pero que también supieron ser nuestros hermanos durante largo tiempo... Ahí, cerca de la granja, se halla la fortaleza de Knokke, construída por Felipe III y restaurada por Vauvan. La bella Gómez fué una heroína cuyas aventuras desconocemos, pero cuyo nombre sigue siendo popular en

el país de Zoetanage... Usted conoce esas regiones, Verhaeren... Usted también, Maeterlinck...

—Y yo también—me apresuré a decirle—. Yo he visto en estos últimos meses Ipres la muerta, y la venerable Furnes, herida y desierta, y las verdes riberas del Iser, con sus desolados campos de ruinas, mirándose en la linfa trágica...

Pierre Nothomb continuó, dirigiéndose a mí:

—La legendaria bella Gómez murió hace dos siglos; pero su recuerdo vive tan fresco entre nuestro pueblo, que cuando hay en una aldea flamenca alguna muchacha muy morena y muy linda, la gente dice: «Es una nieta de la bella Gómez.» En las regiones de Lampervisse y de Zoetanage, sobre todo, aquel noble fantasma tiene una realidad poética, que influye hasta en los cantos populares. Y es que la imagen de España, con sus bellas damas veladas, con sus hidalgos, con su suntuosidad vestida de terciopelo negro, con su gran elocuencia severa, con su elegancia de gestos, con su fervor religioso, con su lealtad caballeresca, se mantiene siempre presente y palpitante en aquella Flandes ardiente y dulce a la vez, donde íbamos a buscar, antes de la guerra, siguiendo las huellas de los libres *Kerets* y de los caballeros castellanos, lecciones de gloria y de intrepidez. Y no sólo sucede eso en Flandes. Entre los que forman el curioso pueblo de los *Marolles*, que habitan en Bruselas, la ciudad baja, se reconoce una raza híbrida, nacida, no de la mez-

cla de flamencos y de valones, sino de los matrimonios de bellas brabansonas y de soldados españoles, cuyos cuarteles están ahí cerca. Pero si por todas partes se encuentran tipos manifiestamente transpirenaicos, es muy curioso notar que donde más se han perpetuado los recuerdos españoles es en las regiones místicas, cerca de los santuarios y de los lugares de peregrinación. Es en torno de Montaigu, sencilla y rica basílica de Oro, que data de los piadosos archiduques; es en la pobre Campine, donde cada siete años, después de la procesión de una milagrosa virgen negra, un gigante D. Cristóbal, con casco y coraza, vuelve a Hasselt a distribuir, como en los días de la antigua hambre, tazas de sopas de garbanzos; es, más que en ninguna otra parte, en la vuelta del Iser, refugio de ensueño en otros días y refugio hoy de una nación que luchando y trabajando reanuda su historia... Es en todas partes, en suma... En Dixmude, las pomposas inscripciones de lápidas sepulcrales expresan la grandeza ante los hombres y la humanidad ante Dios, de los capitanes gobernadores muertos a consecuencia de sus heridas en el viejo palacio inclinado sobre el borde del canal de Hauzaerne, que hace frente al mesón de Papagallo. En Nieuport, en el fondo del silencio de la iglesia, persiste un ruido de batalla. Todos los oficiales que allí duermen fueron héroes, héroes del sitio de Ostende, del combate de las Dunas, de la jornada de Nieuport, en la cual Mauricio de Nassau quiso en vano sepultar al ejército

de Alberto de Austria. A la orilla del trágico canal y de la villa dormida velaba siempre, tan orgulloso como en la torre de los Templarios, que dominaba los mercados, el faro de los españoles, donde en otro tiempo se encendían, para la seguridad de los navegantes, grandes fuegos de paja.

Hubo un suspiro en la voz de Nothomb... Y continuó, evocando el recuerdo de una de las ciudades más bellas de Flandes:

—En Furnes era completa la fusión entre la llama del Mediodía y el ensueño del Norte. Su atmósfera, única en el mundo, estaba constituída por algo que no se discierne bien en el primer momento, pero que aparece transparente cuando se penetra en la vida íntima de esa «capital de silencio». El cuidado del bienestar y el impulso de la oración, el desgarrador amor divino y el gusto bien marcado de la buena vida, la virtud en lo que tiene de mundana y también de vertiginosa, el pecado en lo que tiene de humano y de sacrílego, los cabellos rubios y los ojos negros, la modestia deliciosa después del hermoso y brillante orgullo: tal era el arma de Furnes. Si los españoles de hoy hiciesen una peregrinación, se encontrarían a sí mismos... Yo veo siempre ahí lo mejor de lo que nos han dejado. ¿Conoce usted nuestras iglesias?... En las naves laterales de Saint-Walburge, donde se veía un Cristo de cabellos negros flagelado por verdugos salidos expresamente de las orgías de la «furia española», delante de los cuadros sombríos dorados en que se retorcían entre

llamas las almas materializadas, sobre los reclinatorios de la sacristía, donde los jóvenes se arrodillaban el día de sus desposorios, cogiéndose durante su consagración a la cuerda que pende de un viejo crucifijo negro—símbolo admirable de fiel unión—, reconocía la religión española, que no tiene los dulces fervores de la nuestra. Los santos de las dunas y de las praderas, los Idesbald, los Winebald, los Walvurge, desde los altares de sus capillas olorosas, miraban sonrientes, con sus vestidos blancos, a los oscuros cantos de castilla... Y sobre la seca exaltación florecía la frescura de la alegría...

Pierre Nothomb hablaba, hablaba, evocando sus visiones nostálgicas, pintando los cuadros de sus Flandes natales, recordando las dulces correrías de su infancia. En sus ojos profundos de poeta, una nube de tristeza ahogaba las luces claras de las pupilas. Y frente a él, escuchándole con religioso silencio, como si en aquella voz encontrara los ecos de una familia lejana, los dos grandes belgas—uno, Maeterlinck, grave y patético; otro, Verhaeren crispado y nervioso — daban muestras de aprobación, moviendo de vez en cuando sus nobles cabezas encanecidas.

—Usted conoce Furnes, ¿no es cierto?—díjome después de un corto silencio el joven escritor—. Usted ha oído hablar, sin duda, de la famosa procesión de aquel pueblo... Es uno de los espectáculos más típicos de nuestra Bélgica... Pues bien: aquella procesión nació de un arrepentimiento

español. Un soldado había profanado una hostia, que súbitamente se ensangrentó. El gobernador de la ciudad, de acuerdo con el obispo, prescribió en seguida una penitencia anual. Con el tosco sayal sobre la carne, la pesada cruz sobre la espalda, los pies desnudos y la cogulla, continúan los burgueses, desde hace tres siglos, repitiendo la penitencia del soldado. Pero cada año en mayor número se mezclan, entre los sombríos peregrinos de rostros morenos, jóvenes de rubios cabellos. Y ángeles mofletudos, precediendo a las escenas mímicas de la sede de Jesús, cantan con voz pura poemas en honor de la Virgen. Y al pasar el cortejo parece que respiramos el mismo olor a cera y a incienso que en aquellos días en que Alberto e Isabel iban a presenciarlo desde las ventanas de la «Noble Rosa»... ¡Alberto e Isabel!... Las aldeas próximas a Furnes conservan costumbres y tradiciones que recuerdan la época de Carlos V, de los archiduques y de Carlos II. Conozco un campesino de esa comarca que lleva un nombre de grande de España. El caso no es raro en Flandes. Al lado de tantas familias que llegaron de España y que han conservado intacto su nombre—cito al azar a los Alcántara, los Peñaranda, los Villegas, los Serna, los Quevedo, etc.—, hay otros, más humildes, cuyos nombres se han aflamencado o valonizado. Muchas familias que también eran ilustres, mezcladas después a las corporaciones de las ciudades y de las campiñas, no han guardado de su nobleza más que

ese nombre olvidado, pero siempre brillante, entre las sílabas un poco grises de nuestros apellidos populares. En el ángulo de la calle Haute y de la calle Notre Seigneur, el rótulo de una taberna ostenta la imagen de «la viuda de Valeriola», y en la población del extrarradio la antiquísima tienda de José Vallejo se hace notar sin causar extrañeza. Algunos han perdido la conciencia de sus orígenes; pero me acuerdo siempre de un pobre niño nacido de una rama de cierta familia castellana, que me decía, cuando pretendí darle una limosna: «No puedo aceptar, porque me llamo Gutiérrez Castilla.» ¡Aquel orgullo! Quisiera contar un día la noble historia de cierto barón que murió oscurecido y que, según se cree en el mundo belga, fué el último de su ilustre casa. Tenía siete hijos, que su pobreza le forzó convertir en campesinos.

Cuando a los ochenta años comprendió que llegaba su última hora, reunió a sus hijos, a sus nueras y a su hija soltera, y les dijo: «Nuestros antepasados construyeron este castillo, en tiempo de Alejandro Farnesio; ninguno de vosotros podrá habitarlo después de mí, por falta de medios. ¿Seríais capaces de venderlo a un extranjero? No... ¿verdad? Pues yo os pido que después de mi muerte derribéis este castillo y con sus materiales se construya cada uno una casita en el parque que entre todos cultivaréis. Es la manera más altiva, para una familia española, de acabar.» Y así se hizo. Tengo este relato de labios de una humilde

hortelana de Carupine. Mientras me lo contaba, yo miraba sobre su chimenea el retrato de su abuelo, pintado por el vicario de la aldea. A pesar de su aspecto de campesina, se asemejaba a ese señor castellano, que fué uno de los capitanes de Castel Rodrigo. En un ángulo de la reja se destacaba uno de los más bellos escudos de Castilla. Pero ¿a qué citar ejemplos? Pudiera escribirse un volumen sobre la supervivencia española en Flandes. Nunca se ha intentado. Nada más tentador, sin embargo, para quien pretenda desenmarañar los hilos conductores de nuestra sensibilidad y de nuestra psicología nacional. No debe olvidarse que, entre nosotros, los españoles no fueron conquistadores. Fueron muy numerosos, y se asimilaron en general sin dificultad; pues no obstante ciertas contradicciones evidentes de nuestros temperamentos, rasgos comunes nos predisponen para comprendernos. Y si alguno de ellos, olvidando su deber, vieron en nosotros vencidos o seres inferiores, la gran mayoría no cometió ni ese error ni esa falta. No debe desagradar a los españoles de hoy el saber que el pequeño pueblo caballeresco del Norte no ha olvidado que sus padres fueron siempre, entre nuestros padres, correctos caballeros...

Después de hablar así, Pierre Nothomb me preguntó si yo creía que una serie de conferencias sobre este tema tendría en España éxito.

—Ya lo creo—le contesté—; con sólo repetir lo que usted nos ha dicho ahora...

—No—exclamo—, yo no... El que tiene obligación de hacerlas es nuestro gran Verhaeren... ¡Es tan español!...

Y Verhaeren murmuró:

—Con toda mi alma... sí, señor... Yo tengo algo de español... Yo iré a Madrid... Yo hablaré de nuestros antepasados... Ahora voy a Normandía... Luego, a mi vuelta, prepararemos este viaje... ¿Me ayudará usted?... Dentro de tres meses...

De esto hace años... El gran poeta fuése a Rouen y no volvió a París... Fué a morir cuando más ardientemente quería vivir...

LOS POETAS DE LAS FLANDES FRANCESAS QUE CANTAN A ESPAÑA



HACE algunos meses, mi amigo M. Pierre Nothomb me dirigió una carta, hablándome de la supervivencia del alma española en Bélgica. Hoy es un joven escritor francés, M. Pierre Lestrez, quien me escribe: «No crea usted que sólo las Flandes belgas guardan con amor el recuerdo de la dominación española. Las Flandes francesas también. Y es en vano que algunos concejales jacobinos de nuestras ciudades del Norte profanen de vez en cuando el recuerdo de Carlos V, acusándolo de cruel encendedor de hogueras inquisitoriales. Nuestro pueblo no piensa nunca sin fervor en aquellos tiempos en que el león de Flandes y el león de España fraternizaban. Y por si alguien pone esto en duda, le envío a usted un tomo en el cual dos camaradas míos

han reunido las poesías escritas por nuestros más modernos poetas en honor de España. Por esas piezas de antología verá usted que todos aquí nos sentimos aún algo españoles en el fondo del alma.» Junto con esta carta llegó a mis manos un libro muy curioso y para nosotros tan halagador, que apenas me explico que nadie lo haya aún comentado en Madrid. Se titula: *Les Poètes de la Flandre Française et l'Espagne*, por Charles Droulers et León Bocquet. — París. — Editions Georges Cres.—1917.

El primer cuidado de estos escritores consiste en corregir el gran error histórico que confunde en un solo cuadro de horrores la dominación de España en los Países Bajos y en Flandes.

«En nuestras comarcas—dicen—, las luchas religiosas fueron breves, y la diplomacia de los magistrados municipales consiguió que las liberta des esenciales de las ciudades fueran siempre respetadas. Durante el gobierno de la princesa Isabel, de 1593 a 1633, ¡qué concordia, qué dulzura y qué prudencia en la Administración! ¡Qué florecimiento de cultura!... Es el tiempo en que Rubéns va a traducir en colores magníficos la dicha de vivir; es el momento en que el arte flamenco va a brillar con incomparable esplendor, gracias a Van Dyck, Jordaens, Van Ost, los Brenghel, los Teniers, etc. La poesía renace entonces con Vondel, y la ciencia con Jansenio y Bolland. El derecho se cristaliza alrededor de las costumbres locales para codificarse en el edicto

perpetuo de 1611. Los habitantes de Lille llaman a Isabel «la buena Princesa», y la crónica nos dice que esta gobernadora pasaba seis horas diarias revisando las sentencias y escuchando a sus súbditos.»

En labios de Menéndez Pelayo, un juicio tan halagador para la realeza católica parecería a los liberales, en general, un puro alarde de ultramontanismo. ¡Defender la política de Felipe II y de los representantes de su despotismo en Flandes!... Diez años ha, nadie hubiérase atrevido a hacerlo, a no ser algún cultivador de paradojas ultramontanas, como D. Ramón del Valle Inclán.

Los autores de la antología flamenco-española no son ni ultramontanos ni cultivadores de paradojas. Son buenos republicanos franceses. Pero son, al mismo tiempo, eruditos sinceros que no estudian la Historia en los romances de ciego ni en los libelos políticos, sino en sus verdaderas fuentes documentales. Por eso pueden decir, después de pintar los esplendores de las Flandes españolas: «¿Cómo nuestros poetas hubieran podido sustraerse a una influencia que se ejerce en ellos desde la infancia por la tradición, por el atavismo, por el medio ambiente de las antiguas ciudades y también por una doble corriente poética, clásica y romántica que les trae aluviones fuertemente cargados de savia española?»

Y no os figuréis, al oír hablar de poetas de Lila, de Roubaix, de Cambrai, que se trata de modestos cantores provincianos de esos que en todas

las viejas comarcas cultivan las musas locales a la sombra de las viejas tapias legendarias. No. Son poetas que figuran en París, notables casi todos, y uno de ellos, por lo menos, tan glorioso como los más gloriosos: el divino Albert Samain.

He aquí sus nombres: Sebastián Charles Leconte, León Bocquet, Albert Samain, André Prouvost, Marie Delatang, M. de Poncheville, Floris Delattre, Henri Potez, Auguste Dorchain, Henri Herlemont, Georges Ducrocq, Charles Droulers y Achille Segard.

Yo querría, para hacer ver el acento apasionado y nostálgico con que estos poetas hablan de España, citar algunas de sus estrofas. Pero me encuentro con una gran dificultad para hacerlo, y es la de no atreverme a traducirlas. Porque, como lo he dicho siempre, los versos no se traducen, aunque otra cosa se figure mi amigo Francisco de Icaza. ¿Cómo trasladar al castellano, por ejemplo, estas deliciosas estrofas de Samain?

Mon âme est une infante en robe de parade,
Dont l'exil se reflète, éternel et royal,
Aux grands miroirs déserts d'un vieil Escurial,
Ainsi qu'une galère oubliée en la rade.
Aux pieds de son fauteuil, allongés noblement,
Deux lévriers d'Ecosse aux yeux mélancoliques
Chassent, quand il lui plaît, les bêtes symboliques
Dans la forét du Rêve et de l'Enchantement.

Los poetas flamencos nostálgicos, melancólicos, algo brumosos y muy delicadamente soñado-

res, son los que menos se prestan al ejercicio escolar de las versiones. Decir: «Mi alma es una infanta en traje de etiqueta,—cuyo destierro se refleja, eterno y regio,—en los grandes espejos de un viejo Escorial,—tal como una galera olvidada en la rada»; decir eso es traicionar al gran cantor del *Jardín de l'Infante.* Y así, entre este pecado y el de citar en una lengua extranjera, prefiero cometer el último, por ser el menos grave.

El primer poeta que figura en la antología flamencoespañola es Sebastián Charles Leconte, autor de varias obras coronadas por la Academia Francesa y colaborador asiduo del *Mercure de France*. He aquí su soneto titulado *La Flandre a l'Espagne:*

O toit, dont la pitié, comme une Véronique,
Aux stations de mon calvaire, vint à moi,
Tu n'as pas oublié, guerrière et catholique,
Notre commun passé fait de gloire et de foi.

L'orgueil est écroulé du lion héraldique,
Mais mon cœur est toujours vivant, et c'est pourquoi
Enchâssant ma douleur ainsi qu'une relique
Piense, je salue et l'Espagne et son roi.

Les Barbares n'ont pu, qu'ils soient Huns ou Van-
[dales,
Qu'ensevelir le bronze où chantaient nos annales
Sous les débris de nos beffrois républicains;

Dans nos champs dévastés, notre terre inmortelle
Allie, au souvenir des jours anciens fidèle,
Aux étendards du Cid l'aigle de Charles-Quint.

Después de este cantor tradicionalista, encontramos a León Bocquet, que canta de un modo romántico la belleza de España en las siguientes estrofas:

Lumineuse et tragique Espagne, ton visage
M'obsède et ce n'est point en vain que tu feras
Dans mon rêve surgir cette émouvante image
Des Madones au cœur percé sous les cédrats.

Si je n'ai jamais vu tes âpres paysages
Ni les cimes d'azur des belles sierras,
Ni tes fleuves au fond des provinces sauvages
Traîner l'or du soleil captif entre leurs bras.

Je sais quel atavisme obscur et séculaire
Ramène mon désir vers l'ardente atmosphère
Où triomphe un parfum de roses et de sang.

Car l'amour de tes fils a pétri notre race
Et sculpté, dans la chair de la Flandre vivace,
Le masque glorieux de ton Passé puissant.

De Samain nada cito, porque ningún poeta es tan popular como él. De su discípulo Amedie Prouvost, cantor de Escoriales fantásticos y de infantas moribundas, tampoco. No es posible dar un poema de cada uno de los que en las Flandes francesas se sienten un alma española.

De Marie Deletang, en cambio, quiero copiar un soneto exquisito:

A mon âme du Nord vous êtes trop lointaine,
Espagne noire et rouge, et vos ciels éclatants
Et le bruit de vos jeux et l'énvol de vos chants
Troubleraient de mes jours la réserve ereine.

Et vos robes de soie et ma robe de laine
N'accorderaient pas mieux leurs deux dessins tran-
[chants
Que ne se mêleraient les fibres de nos sangs
Si vous vouliez un soir remonter vers ma plaine.

Et nos cœurs vont ainsi: le vôtre au grand soleil
Eclate comme un fruit aux grenades pareil
Et le mien, envoilé dans son rêve de brume,

Se replie en lui-même et vit comme à genoux.
Vous brûlez à l'amour, alors qu'il me consume...
Mais sa douleur peut-être est bien la même en nous.

¿Quién es esa Marie Deletang que con tanto fervor canta sus nostalgias castellanas? Los autores de la antología sólo nos dicen que nació en Bavai, en 1884.

André de Porcheville canta a su ciudad natal, y al cantarla evoca la figura del emperador:

Valenciennes jadis a été espagnole,
On nomme ainsi chez nous les antiques témoins,
Les vieux logis qui virent passer Charles-Quint
Les cortèges des Archiducs, Jeanne la Folle!

Por falta de espacio paso en silencio las páginas de Floris Delatre, que sueña oyendo las viejas campanas españolas, y las de Enri Potez, que es el decano de los poetas de Douai, y las de Henri Dorchain, a quien los parisienses consideran como uno de los más grandes artistas de nuestra época, y a Henri Herlemont, que nació a mediados del siglo pasado, en el Catteau, y que aún

canta con acento juvenil los recuerdos heroicos de su pueblo...

Pero de los tres últimos poetas de mi antología, quiero citar algunas estrofas sobre tres ciudades españolas,

Estas son de Georges Ducrocq, de Lila:

J'ai vu, dans Zamora, un palais en ruine,
Les chapiteaux brisés couchés dans es épines,
Les marches d'un perron qui ne résonnait plus,
La courbe d'un portail au blason vermoulu,
Et trois petits moineaux qui chantaient dans les her-
Le Cid a vécu là, jeune, grave et superbe. [bes.
Il logeait sur ces murs qu'on ne rendit jamais;
Il avait fait son nid, comme un aigle, au sommet.
L'air est pur en Castille, et la campagne est belle.
Les champs gris qu'il voyait étaient à l'Infidele.

Estas, de Charles Droulers:

En proie au rêve ardent qu'enfantent les tombeaux
J'errais seul, dans Burgos, par une nuit sans voiles.
Les ruelles avaient des pavés inégaux,
Et des souffles glacés me tombaient des étoiles.

La ville, resserrée en ses murs trop étroits,
Ne s'offrait pas, inerte, à la paix sépulcrale,
Mais montait, refluait, faisait grimper ses toits
Contre les murs de la hautaine cathédrale.

Estas, en fin, de Achille Segard, de Roubaix:

Splendeur du renouveau que Grenade au réveil.
Montagne de fruits d'or et mules pomponnées,

Femmes, enfants, vieillards, baladins en tournée,
Tumulte éblouissant d'azur et de soleil!

Le soir, la ville est jeune, amoureuse et cambrée,
De bleuâtres lueurs nuancent l'horizon
Et le vent rafraîchi par la neige des monts
Se joue en les cheveux des femmes enivrées.

Voluptés d'Orient et orgueil espagnol,
O cité tant de fois détruite et profanée
Sous tes beaux orangers et tes pins parasols
Que d'exaltations âpres tu m'as données!

Je vivais en tes murs comme si j'étais roi,
Et voici qu'au moment où ma barque s'incline,
Ainsi que Boabdil debout sur la colline
J'ai les yeux pleins de pleurs en me tournant vers toi.

Y ahora que he cerrado el libro de estos poetas de Lila, de Roubaix, de Arras, de Douai, de Valenciennes, de Cambrai, del Catteau, creo ver de nuevo aquellas deliciosas y brumosas ciudades donde tantas veces evoqué, lleno de orgullo y de melancolía, el recuerdo de la época en que las Flandes eran españolas... Una lluvia muy fina me parece que envuelve el contorno de los edificios en un velo misterioso. Las calles están casi desiertas, y sobre el silencio llueven, lentas y evocadoras, las armonías de los campanarios... Detrás de una iglesia labrada cual un joyel, álzase severa y hosca la masa cuadrada de una atalaya. En una plaza amplia se ven de una manera confusa las líneas puntiagudas de las fachadas, las escalina-

tas aéreas de los pórticos, los salidizos ligeros de los balconcillos, las columnatas bajas de las arcadas... Y aunque el cuadro es vago, contemplándolo siento que el alma se me llena de nostalgia y que algo muy misterioso, muy insinuante, me llama, a lo lejos, como para ir a orar al pie del altar de los recuerdos...

LA PSICOLOGÍA DEL VALOR Y DEL MIEDO



s acordáis de Barket, el vencedor, el héroe legendario de Sienkiewicz? Al hallarse por la primera vez en un campo de batalla, sintió un miedo tan grande que pensó en huir. Por su fortuna, todos los desfiladeros de la retaguardia estaban ocupados por tropas que lo cerraban el paso. «¡Adelante!»—gritó el oficial de su sección...— ¿Adelante?... Era imposible... Barket no pensaba sino en esconderse, en evitar la pelea. «¡Adelante!», repitió su jefe, y al mismo tiempo lo empujó con violencia hacia el lugar en que la lucha hallábase ya entablada. Entonces, enloquecido, sin saber lo que hacía, temblando de terror, Barket lanzóse en medio del tumulto y arrebató dos estandartes al enemigo. Al día si-

guiente, su nombre era famoso en el Ejército. «Es el más bravo»—aseguraban los generales...

Esta historia simbólica la encontramos ahora reproducida fielmente en el episodio más conocido y más hermoso de la guerra actual, en el único tal vez que ha entrado ya en la leyenda, gracias a la poesía y a las estampas populares. De pie, en medio de un montón de ruinas, un oficial, cuyos soldados yacen postrados en el suelo, clama:

—¡Arriba los muertos!

Y los muertos, a su voz, se levantan y le siguen. La leyenda y las estampas nos lo aseguran. «Los alemanes—escribe Maurice Barrés—habían roto la resistencia, invadiendo la trinchera; nuestros soldados yacían por el suelo; pero, de pronto, al grito sublime, un soplo de resurrecc'ón los anima y los nuestros barren al invasor.»

¿Hay algo más digno de figurar en los anales prodigiosos de las nuevas gestas? Tal cual la fama lo presenta, el protagonista de esta escena da la mano, por encima de los siglos, a los que, en las luchas remotas, han parado el Sol, han dividido las aguas, han hecho invisibles a sus huestes y han partido con su espada las montañas...

Mas, desgraciadamente para la eterna novela de lo sobrehumano, el teniente Pericard ha querido, antes de morir, explicar su milagro; y al hacerlo, ha despojado su propia cabeza del nimbo que la envolvía, para cubrirla con un casco que se parece más al de Barket que al de Rolando. «Era—dice—a principios de abril de 1915, en el

Bois Brulé. Llevábamos tres días luchando y en la trinchera no quedaba ya sino un puñado de hombres aislados, cansados, bajo una perpetua lluvia de granadas. ¡Si los alemanes hubieran conocido nuestra debilidad!... Su artillería rugía con rabia. Un oficial que fumaba a mi lado, sonriendo ante los proyectiles, cayó con la cabeza atravesada por una bala. ¡Ah, el dolor de sus soldados, que se inclinaron sobre su cuerpo al verlo morir!... Era imposible dar un paso sin poner el pie en un cadáver. Yo me dí al fin cuenta de mi situación desesperada. Mi exaltación se desvaneció. Tuve miedo. Me coloqué detrás de unos sacos de tierra. El único soldado que aún puede tirar es Bonnot, que se bate como un león, solo, contra sabe Dios cuántos. Su conducta me hizo avergonzarme de mi miedo, y volví a la trinchera, seguido por unos pocos hombres. El día iba a morir. Era imposible continuar allí, continuar así. A nuestra derecha, en la trinchera vecina, no quedaba ni un sér vivo: estaba llena de cadáveres... Dominando mis nervios, me metí en ella, y al sentirme solo entre los muertos, sentíme poco tranquilo. ¡Yo solo ahí!... Luego, poco a poco, me enardecí, contemplé los rostros muertos y sentí que me miraban. Desde mi trinchera, mis compañeros me ven con ojos de espanto, en los cuales yo leía mi sentencia de muerte. Las granadas enemigas seguían lloviendo. Ante los cadáveres, yo pensaba: «Así, pues, ¿sus sacrificios van a ser estériles? ¿Habrán caído en vano?... Los alemanes van a venir... ¿Van a

robarnos nuestros muertos?...» La rabia me animó, y saliendo de la trinchera, grité: «¡Arriba los »muertos!... Vamos a vencer... ¡Arriba!» ¿Locura?... No, puesto que los muertos respondieron a mi llamamiento.»

Para que la nueva leyenda fuese grande a la manera antigua, que es la manera popular, la confidencia debiera terminar aquí. Nuestras imaginaciones verían entonces la masa macabra levantándose a la voz del que apela a las fuerzas milagrosas, verían el ataque fantástico, verían la victoria del prodigio... Pero el teniente Pericard, en su humilde sinceridad de intelectual, no ha querido dejar flotar alrededor de su acto sublime un velo fantástico, y con franqueza nos confiesa que los que lo siguieron fueron únicamente los hombres vivos de su trinchera, los compañeros que acababan de llorar al otro oficial muerto. «No conservo—dice—sino la idea de un ataque desordenado, a la cabeza del cual se destaca siempre Bonnot. Otro de los hombres de mi sección, con el brazo herido, lanza granadas manchadas por su propia sangre... Yo me sentía agrandado, con un cuerpo de gigante, con un vigor enorme, con una clarividencia que me permitía ver mil lugares a la vez y tirar y dar órdenes y evitar las granadas enemigas al mismo tiempo... Al fin los alemanes retrocedieron, y pudimos consolidar nuestro baluarte de sacos de tierra en los bordes de nuestra trinchera.»

En ese caso, pensaréis: ¿Los «muertos» no fue-

ron sino una frase, un grito vano, un arranque de retórica exasperada?... No. El héroe, ahondando en el misterio de su triunfo, nos asegura que si los vivos lo acompañaban en el ataque, los muertos lo llevaban de la mano. «Sus almas—escribe—se mezclaron con nuestras almas y formaron una masa de fuego, una amplia corriente de metal en fusión.»

Los entusiastas de las gestas religiosas sentirán tal vez que el teniente Pericard haya convertido su propia leyenda en una simple moraleja nacionalista. Esos muertos que lo llevan de la mano mientras sus compañeros disparan granadas, no son sino los hermanos de los muertos que, según la teoría de Maurras, gobiernan el mundo, en tanto que los muertos de las estampas populares son cadáveres reales que se yerguen, que se lanzan a la lucha, que hacen huir al enemigo.

La realidad milagrosa conviértese, en efecto, en un mito ideológico. Pero ¿es, acaso, menos grande por eso? Yo no lo creo. Humanizándose e idealizándose, por el contrario, lo que antes debe de haber hecho sonreír a los escépticos truécase en un acto de transcendental significación.

«No somos nada, no tenemos nada de superior en nuestra esencia—parece decirnos el héroe de la aventura—; no hay en nosotros ni siquiera un arrojo verdadero, un arrojo instintivo, en los casos trágicos; y si una fuerza que nos viene de más allá de la vida no nos animara en los instantes supremos, no haríamos cosas sublimes.»

El personaje de Sienkiewicz de quien hablé antes, confiesa que su primera aventura de vencedor no logró curarlo del miedo. Muchas otras veces peleó, tomó nuevos estandartes, venció a enemigos numerosos. Sus jefes lo cubrieron de cruces y de gloria. Su nombre llegó a ser símbolo de temeridad. Y, sin embargo, siempre, siempre, siempre, su miedo, al lanzarse al combate, fué terrible, hasta el punto de hacerle caer a veces en una especie de catalepsia interior que paralizaba los movimientos de su razón.

Como Barket, el teniente Pericard escribe: «Cada vez que he tenido que saltar el parapeto de las trincheras, he temblado de miedo, y la debilidad que se apoderó de mí en plena acción, el día de mi primera aventura, no fué un accidente singular.» Pronunciadas por un hombre bravo entre los bravos, por un héroe que no sólo al gritar «arriba los muertos» dió muestras de arrojo, sino que luego se ha distinguido en veinte ocasiones difíciles, por un hombre, en fin, que ostenta seis palmas de bronce en la cinta de su cruz de guerra, estas palabras tienen un sentido tan profundo, que debiéramos todos meditarlas cada vez que oímos, sin emocionarnos, hablar de hazañas militares. Porque en vez de disminuir los actos heroicos, tal confesión los santifica, poniéndoles una aureola de sacrificio. Meditemos un instante, en efecto, en lo que es un rasgo de valor instintivo, y veremos que apenas resulta un movimiento reflejo del organismo. El león que ataca, cumple un

deber natural. Pero el hombre no es león. Y aunque lo fuera, ¿sería capaz de permanecer días y días bajo una lluvia de metralla, sin experimentar un sentimiento de inquietud o de terror? No. El hombre es un sér hecho de nervios que vibran al choque del peligro, y de raciocinio que se subleva ante los cataclismos. Si resiste, si hace de antemano el sacrificio de su vida, si entra en una trinchera como quien sube al altar del holocausto, es porque tiene, en el fondo del alma, un resorte ideal que le permite ser más grande que su naturaleza. ¿Son los muertos de la Historia, como lo cree el nacionalismo, los que operan este fenómeno? «No—se dirá—puesto que los salvajes primitivos también se baten entre sí.» Pero la guerra actual no es igual a la de los salvajes. Es una guerra en la que el hombre ha desencadenado contra el hombre elementos de destrucción y de espanto que un sér primitivo no podría ni imaginar ni comprender. Esos peludos, que permanecen horas y días bajo una lluvia de fuego y de hierro, que ven desaparecer bosques, que asisten a la ruina de ciudades enteras, que sienten, en fin, abrirse la tierra a sus plantas y que, sin embargo, se mantienen en sus puestos, impasibles, inconmovibles, invencibles, aparecen, en verdad, cuando se les observa de cerca, como criaturas superiores. ¿Que lo mismo mataba una lanza de la Edad Media que una granada de melinita?... Sin duda. Sólo que no es la muerte lo que hace temblar. ¿Quién tiembla ante la fiebre que va a lle-

vársela al otro mundo? Lo espantoso, lo terrorífico de la guerra actual, es su carácter de tempestad desencadenada, contra la cual ningún medio de defensa personal resulta, ni siquiera ilusoriamente, eficaz. En las trincheras, cual en las fortalezas, los soldados viven, según la frase gráfica de un militar germano, «como en el cráter de un volcán en erupción». Y la mejor prueba del efecto que esta vida produce, la tenemos en el formidable, en el incontable número de dementes que llenan hoy los hospitales de Europa. «Conservar la razón—escribe otro alemán—es ya un prodigio.» ¿Cómo no inclinarnos, pues, llenos de respeto, ante ese otro prodigio mayor, que consiste en confesar que de la locura de un momento se ha sacado un soplo de magnífico heroísmo, y de la debilidad constante se ha hecho una fortaleza épica?

EL DINERO Y EL ARTE

> Mais en verité j'arrive é me demander avec le plus grande inquietude si l'art ne périra pas par l'argent.—FLAUBERT.



os buenos cronistas, siempre seguros de no dejar pasar el menor acontecimiento teatral sin comentarlo de un modo grave y copioso, parecen no haber notado que un tribunal parisiense acaba de dictar una sentencia interesante para todos aquellos que, de un modo o de otro, trabajan en el teatro. Se trata de un empresario de cinematógrafos, que, cansado de no representar sino pantomimas, tuvo un día la idea de trasladar a sus cintas populares la acción de unas cuantas comedias famosas. La primera que escogió fué *Boubouroche*, de Courteline. «Quitándole el título—se dijo—no es probable que la reconozcan.» Y, en efecto, pasaron meses sin que nadie descubriese en la alegre aventura del *cine* la obra maestra del ilustre humorista. Pero llegó

una oportunidad en que cierto erudito, deseoso de ver lo que aplauden los porteros y los soldados, fué a sentarse ante el escenario populachero. El programa anunciaba «la fantasía cómica titulada: *José, tu mujer nos engaña.*» ¡Cuál no sería su asombro al descubrir que aquel José no era sino el nunca bien ponderado señor Boubouroche! Una semana más tarde, Courteline, prevenido, presentóse en el cinematógrafo acompañado de un notario y se convenció de que todas las situaciones, todos los gestos, todos los episodios, eran realmente suyos. Al terminar el espectáculo, presentóse ante el empresario y le dijo:

—La obra que acabo de ver es exactamente igual a una comedia mía. Si usted no me reconoce los derechos que me corresponden, voy a verme en la necesidad de demandarlo.

—La obra que usted ha visto—contestó el hábil industrial—está, sin duda ninguna, inspirada en la célebre comedia de usted. Sólo que en una pieza de teatro lo que tiene importancia no es el argumento, sino el diálogo. Casos de adulterio, los hay de todas clases. No tiene usted más que contemplar lo que pasa en la vida misma para encontrar aventuras como la de usted... o mejor dicho, como la nuestra... Lo que nadie encuentra sin tener genio, son las frases, los diálogos, la parte literaria de una obra... Ahora bien: como yo no he tomado una sola frase de su comedia, nada le debo...

—Lo que usted dice es absurdo—exclamó Courteline.

En realidad no es absurdo, no es ni siquiera paradójico. Es sencillamente discutible, y desde hace muchos siglos los hombres se entretienen en hacer lo que hace el empresario del cinematógrafo, sin tener la excusa de no crear sino personajes mudos. ¿Qué inventaron, en efecto, los dramaturgos griegos? Nada o casi nada. Sus asuntos están en la *Iliada*, en la *Odisea* o en las fábulas religiosas. Así, no es raro encontrar el mismo argumento tratado por Esquilo, por Sófocles y por Eurípides. Más tarde, en el gran Occidente, encontramos a Shakespeare, que emplea situaciones tomadas de autores italianos... Y más tarde a Corneille, que copia a los españoles... Y más tarde a Moratín, que saquea a los franceses... Pero todo esto, que entre literatos puede defenderse y que se defiende a menudo, era poco probable que un tribunal lo aceptara, de modo que el buen Courteline, apoyándose en las leyes contra la falsificación y contra el plagio, demandó inmediatamente a su *contrefacteur*. Los jueces hicieron que un experto asistiera a la representacion del *cine*, después de haber leído la comedia.

El informe de este experto fué categórico. «El argumento—dijo—es el mismo.» Y como es natural, todos estaban seguros de que la sentencia sería favorable al gran humorista. Sólo que los jueces, deseosos de mostrarse originales en un proceso en que se trataba de imitación o de copia, declararon que, a pesar de ser *Joseph, ta femme nous trompe*, igual a *Boubouroche*, no había en el

caso delito ninguno. «Porque—dice el salomónico veredicto—lo que constituye el valor de la obra literaria es la perfección de la forma y el análisis psicológico, cosas que no ha podido copiar el demandado.»

Lo que de tal juicio piensen los dramaturgos, no es dudoso, pues gracias a la sabiduría de unos cuantos magistrados, de hoy en adelante cualquier hacedor de pantomimas podrá impunemente tomar las escenas que más le gusten en las comedias originales. Pero esto no es todo. Una vez que se acepte de un modo universal que en la obra literaria «la invención tiene poca importancia», ya no sólo para las cintas cinematográficas podrán los industriales aprovechar las fábulas ajenas. Con sólo quitar su forma a *Nuestra Señora de París*, o a *Eugenia Grandet*, o a *Salambó*, cualquiera tendrá derecho a publicar, a su modo, el argumento de esas obras, con su firma. Los jueces están ahí para absolverlos en caso de que alguien los acuse como ladrones. «No han robado nada estos industriales—dirán—, pues lo único que tiene valor es la forma y el análisis psicológico...»

* * *

Que los dramaturgos y los novelistas acepten de buen grado la nueva legislación es menos probable hoy que nunca, ya que, más o menos, todo aquel que produce e imprime tiene la conciencia de que su labor es un artículo industrial que debe

ser protegido por las leyes contra la codicia ajena, ni más ni menos que una joya o un espejo. Y la prueba de este espíritu nuevo, menos simpático sin duda que el de otros siglos, pero muy general y muy visible, la tenemos en otro proceso que tampoco ha hecho todo el ruido que era de esperarse. Sin ser un Courteline, el segundo *plaideur* es también dramaturgo y humorista. Sus obras se representan en los teatros provincianos de segundo orden. Su nombre no tiene popularidad ninguna. Su talento es de los que no inspiran terribles envidias. Pero, como él dice, no sin cierto cinismo, «ese talento es un ganapán y merece tanto respeto cual el martillo del herrero.» Ahora bien: hace algún tiempo, un crítico que sin duda no veía nada interesante de qué hablar, escribió un artículo declarando que las comedias de ese señor, a quien llamaremos Equis, eran muy malas, muy malas. Al día siguiente de haberse publicado este juicio severo y justo, el dramaturgo atacado, o mejor dicho, censurado, reunió a algunos literatos amigos para preguntarles lo que, según ellos, le correspondía hacer para defenderse.

—Si te crees ofendido—contestóle uno de ellos—mándale tus padrinos al crítico.

—Es cierto—exclamaron los demás.

Pero, al mismo tiempo, todos reconocieron que ni los términos ni el tono general del artículo contenían nada que pudiera ser considerado como injurioso.

Con su tranquilidad de hombre práctico, Equis

se echó a reír y habló de esta guisa más o menos:

—Señores míos: veo que aún tenéis en el espíritu huellas indelebles de la quijotería ancestral. Para nosotros todo se reduce a cuestiones de honor y todo honor ha de lavarse con sangre. No os podéis figurar la lástima que me da tal persistencia de las sentimentalidades de otras épocas en seres que son mis contemporáneos. Afortunadamente, yo pienso de otro modo, y si me permitís ser franco os diré que pienso como hay que pensar en pleno siglo XX. Así, por ejemplo, en el caso que hoy me preocupa no es el caballero, ni menos aún el poeta o el artista, quien habla, sino el comerciante. La literatura, efectivamente, es un puro comercio. Cuando vendo una pieza a un empresario, soy igual al manufacturero que vende una máquina o una partida de sombreros a un comisionista. ¿Podéis figuraros que si ese manufacturero leyera en un diario un artículo diciendo que sus mercancías son detestables pensaría en mandar padrinos al difamador? Lo único en que pensaría es en demandarlo y en exigirle una reparación pecuniaria. ¿Por qué, pues, yo, que soy, como todos los dramaturgos, un industrial, no he de proceder del propio modo que otro industrial cualquiera? Ante el Tribunal de Comercio voy a entablar mi querella, y ya veremos lo que dicen los jueces.

Lo que a este discurso respondieron los amigos consultados, no lo cuenta la historia. Pero lo que sí cuenta es que el Tribunal de Comercio, des-

pués de un largo debate, se declaró incompetente para juzgar un asunto que, a su modo de ver, no es completamente comercial, ya que desde el momento en que se exigiera de los críticos un criterio de tasadores, quedaría suprimido el principio mismo de la libertad de la crítica.

* * *

Y no son éstos los únicos signos de la nueva noción de la personalidad literaria. Aun en lo más nimio, aun en lo más íntimo, se nota lo que en Francia se llama *americanización* y que en realidad es *metalización*... Los que, hace apenas diez años, se habrían ruborizado de oír sólo hablar de dinero, hoy calculan como tenedores de libros. Las líneas son actualmente como granos que bajan y suben, en una escala de valores, según las fluctuaciones de la Bolsa. Sin ningún escrúpulo, los autores cambian de aficiones conforme el público cambia de gusto. Si es la novela de detectives lo que está de moda, todo el mundo inventa su Sherlock Holmes, y si los aeroplanos triunfan, cada folletinista se siente capaz de renovar a Julio Verne con documentos reales y métodos científicos.

—¿Pagan bien?—preguntan los jóvenes cuando se les habla de una revista.

Y según son las tarifas, así estiman.

—¿Sabe usted cuánto le dan a Fulano por esos

poemas de actualidad que publica casi diariamente?

—Por lo menos doscientos francos...

—¡Cincuenta!... nada más que cincuenta... ¡cincuenta por poema!...

—Y Mengano, ¿cuánto cree usted que cobra por cada uno de sus artículos de crítica teatral?

—Supongo que quinientos francos, lo mismo que Brisson.

—Cien, señor mío..., cien francos; ni un céntimo más... ¡Qué miseria!...

—Mejor harían en vender bicicletas esos literatos...

Para los escritores *noveau jeu*, en realidad, si el comercio de las bicicletas, o de los paraguas, o de los licores, ha de ser más productivo que el de las ideas, es de rigor preferirlo. En cuanto al sacerdocio de la Prensa, de que hablaban nuestros abuelos, es cosa tan pasada de moda como la vocación de los poetas. Ahora las familias no tienen ya necesidad de encerrar a los niños pródigos para impedir que se consagren al cultivo de las artes o de las letras en vez de continuar los negocios pingües del papá. Hace poco, un periódico refería la historia lamentable de una dama millonaria que acariciaba la ilusión de ver a su hijo dedicado en absoluto al cultivo de la música, y que de pronto averiguó que, en vez de ir al Conservatorio, el *petit* se iba todos los días a la Bolsa.

—¡Cuestión de snobismo!—exclaman los moralistas.

Puede ser. Pero en todo caso hay que confesar que entre este snobismo y el de nuestros padres, el mejor es el antiguo. ¡Qué diablo! Un Zorrilla que se escapa de su casa sin una peseta para ir a morirse de hambre haciendo versos, es siempre más hermoso que un Equis que huye del curso del piano para aprender a manejar los valores públicos. El artista que no tiene la vocación desinteresada, tal vez no gane ni pierda genio. Lo que sí pierde es poesía personal.

* * *

...Así, he aquí a M. Claude Anet, literato joven que en el *Gil Blas* nos había, hasta hace poco, hablado de amor y de viajes.

Su talento es indiscutible e indiscutido. Su fama, aunque fresca, tiene ya consistencia. Su situación material es más que brillante.

Pues bien: en vez de fundar una revista o de organizar una flamante escuela literaria, lo que desea es hacer una liga contra los libros regalados. *Le livre de faveur, voilà l'enemi!*, exclama. Y, sin duda, tiene razón que le sobra. Pero esto, hasta hace poco, no era para dicho por un joven literato, cuyo ideal debe ser que *lo lean* y no que *lo compren*. ¡El libro de favor, el libro que todos regalamos y que todos recibimos, el libro que nos llega con una buena dedicatoria!... Por mi parte, lejos de querer que se suprima, deseo que se generalice, porque representa una de las postreras

generosidades de nuestro pobre universo, tan tristemente avaro.

¡El libro de favor!... ¡Pero si es el único buen libro, querido señor Anet! Usted nos dice que cuando un pobre literato tiene que enviar cien o doscientos ejemplares de su obra a los «queridos compañeros», es lo mismo que si les regalara una parte de su trabajo. Y agrega usted, como hombre positivo: «ningún otro gremio de obreros hace lo propio.» Es cierto. Ni los carpinteros, ni los tejedores, ni los panaderos, envían sus productos gratuitamente con dedicatorias a los amigos. Pero hay que decir también que entre todos los «industriales», los únicos que no pagan sus anuncios son los artistas. ¡Y qué anuncios! Con cualquier motivo se les consagran columnas enteras, en las cuales se habla de sus «productos» como de maravillas nunca antes vistas. Ahora bien: ¿cree usted, positivista y eminente *confrère*, que esta publicidad no remunera de un modo muy amplio los ejemplares que cada autor regala a los amigos de la Prensa?

* * *

A decir verdad, yo estoy seguro de que en este espíritu comercial de que hacen gala nuestros contemporáneos, existe por lo menos una parte de *pose*. «No hay que parecer ni románticos ni bohemios»—se dicen los artistas *noveau jeu*. Y para ser *noveau jeu*, para estar en apariencia a

la altura de los que, como Maurice Donnay, como Lavedan, como Marcel Prevost, sacan a su pluma los intereses de un capital de dos o tres millones, se esfuerzan para hacer creer que cada una de sus frases es un escudo de oro. Pero es seguro que, en el fondo, hay muchos entre ellos que ponen de modo secreto su vocación y su vanidad muy por encima de su codicia. Porque el alma no es cosa que cambie con las modas... Es, tal vez, lo único que no cambia...

FIN

ÍNDICE

	Páginas
Cultos profanos	5
Los primitivos franceses	83
El pintor de la galantería	101
El impresionismo	115
La resurrección de las hadas	123
Los malandrines de París	161
La pasión de los monstruos	171
La influencia de las novelas policíacas	179
La neurastenia	195
El amor de las flores	205
La supervivencia del alma española en Flandes	215
Los poetas de las Flandes francesas que cantan a España	225
La psicología del valor y del miedo	235
El dinero y el arte	243